



دراســة

قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)

الأستاذ الدكتـور
زهير أحمد محمد المنصور

2010



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

قضايا الأسلوب
عند ابن رشيق القيرواني
في كتابه (العمدة)



قضايا الأسلوب
عند ابن رشيق القيرواني
في كتابه (العمدة)

الأستاذ الدكتور
زهير أحمد محمد المنصور

٢٠١٠

إصدارات:

الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية

2010

• قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)

• دراسة

• د. زهير أحمد محمد المنصور

• الناشر: وزارة الثقافة

شارع وصفي التل
خلف جبري المركزي
ص. ب ٦١٤٠ – عمان - الأردن
تلفون: ٥٦٩٦٢١٨/٥٦٩٩٠٥٤
فاكس: ٥٦٩٦٥٩٨
Email : info@culture.gov.jo

• الطباعة: مطبعة السفير هاتف ٤٦٥٧٠١٥

• الإخراج الفني: سمير اليوسف

• رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (----/--/٢٠١٠)
٥٠٢/ ٢ /٢٠١١

فهرس الكتاب



مقدمة

تعد الدراسات الأسلوبية وجهة نظر جديدة في عالم الأدب- خاصة في الأدب العربي- فنرى بعض الدارسين في العالم العربي يقومون بتطبيق هذه الدراسات على كتب الأدب ونصوصها لبيان مواطن الجمال والإبداع فيها، وتفسيرها وفق معايير جديدة تختلف عن الدراسات التقليدية المألوفة التي تعمل على إهمال قيمة النص ومحتواه ودلالاته المختلفة.

إن الدراسة الأسلوبية تكتسب أهميتها من نظرية مفادها أن الأسلوب يعكس ميزات المؤلف وشخصيته فهذا «بافون» يرى أن الأسلوب الراقي يعتمد على عوامل غير شخصية كترتيب الأفكار والمعلومات التي يقدمها، ومدى وضوحها وملاءمتها للموضوع الذي يطرحه، من هنا تأتي أهمية الكشف والبحث عن أسلوب النقاد والأدباء، من خلال نماذجهم الإبداعية التي يقدمونها لتشكل مدخلا للكشف عن القيم التعبيرية في الصياغة باعتبارها طاقة لغوية داخل إطار أدبي، ولبيان مدى التوافق بين الأسلوب وصاحبه أو بعبارة أخرى هل يعكس الأسلوب شخصية صاحبه؟

قامت معظم الدراسات للعمل الإبداعي على جوانب تاريخية وفنية تقليدية تتبع تطور هذا العمل ومميزاته وظروف نشأته إضافة إلى دراسة حياة المؤلف وسيرته لتوضيح صورة هذا العمل، ومثل هذه الدراسات قد أخذت حقها ونصيبها من الاهتمام، مما حتم ضرورة إيجاد لون آخر من الدراسات التي تكشف عن جوانب النص الابداعية وأشكالها المختلفة، ومدى استقلالية هذا النص أو تداخله مع نصوص أخرى.

ومن هنا جاءت أهمية الدراسات الأسلوبية وضرورتها الملحة على الدارسين كي يتناولوا بعض جوانبها وتطبيقها على الأدب العربي.

وعلم البلاغة العربية أحد هذه العلوم التي درسها الباحثون دراسات جمة دارت في

معظمها حول دراسات تقليدية لا تهتم بإبراز الجوانب الإبداعية مما أوجب أن يتجه البحث في البلاغة القديمة إلى ربطه بالبحث الأسلوبي الحديث، الذي يتخذ من اللغة عالما يتحرك من خلاله ووسيلة من الوسائل التي يحكم بها على جودة العمل الأدبي ودقته.

لقد أسهم الدارسون المحدثون في هذا المجال بمؤلفات عدة، تعد قاعدة أساسية لكل باحث في الأسلوبية وقضاياها، فعرضوا لتعريفاتها ومناهجها ومظاهرها وطبقوا بعض مبادئها على الأدب العربي، فهي بمثابة منارة يستهدي بها الباحث فتأخذ بيده إلى الطريق. ومن هذه الدراسات:

١- البلاغة والأسلوبية، الدكتور محمد عبدالمطلب.

٢- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الدكتور محمد عبدالمطلب.

٣- نظرية البنائية في الأدب العربي، الدكتور صلاح فضل.

٤- اللغة والإبداع، الدكتور شكري عياد.

إلى غير ذلك من الدراسات التي ركزت على الجوانب الأسلوبية في الأدب العربي، التي تفتح آفاقا واسعة للباحث، فاهتمت باللغة اهتماما واسعاً من خلال وجودها في السياق الأدبي وبينت دورها الدلالي الذي تعطيه للسياق، ومدلولات هذه اللغة بمختلف جوانبها، مما عمق في نظرة الباحث وقدرته على سبر غور النص ومكنوناته.

ومن هذا المنطلق جاء اختياري لموضوع هذا البحث «قضايا الأسلوب عند ابن رشيق في كتابه العمدة» لمحاولة دراسته دراسة أسلوبية واضحة تكشف عن جوانب الابداع اللغوي الذي أفرزه ابن رشيق في كتابه، من خلال الاعتماد على اللغة ودورها الدلالي والفني الذي تكتسبه في أثناء وجودها في السياق والتركيب اللغوي.

وابن رشيق الذي يعد أحد نقاد القرن الخامس الهجري، إضافة إلى أنه أيضاً أحد

بلاغيي هذا القرن، فقد قامت حوله بعض الدراسات التقليدية التي ركزت على جوانب تاريخية وفنية موروثة،لم تكشف عن أسرار الابداع عنده، كما أنها لم تتعرض لابن رشيق اللغوي، كي تبرز عناصر شخصيته من خلال كتابه العمدة، وهذه الدراسات هي:

«ابن رشيق الناقد الشاعر» و«ابن رشيق ونقد الشعر» وهما لعبد الرؤوف مخلوف، فغلبت على هذه الدراسات الطابع النقدي القديم والتاريخي الموروث، بينما لم أعثر على دراسة تناولت هذا الناقد من الناحية البلاغية، من خلال كتابه العمدة، وهذا معزز آخر إلى اختيار هذا البحث، لالقاء الضوء على جوانب الابداع اللغوي عنده، ودلالات التركيب اللغوي، لبيان دور اللغة في الوحدات التعبيرية من خلال اقامة العلاقات بين الدال والمدلول، كما تسعى هذه الدراسة إلى بيان تداخل النصوص وتعالقها بعضها ببعض، أو مدى استقلاليتها الفنية عن غيرها من النصوص، كما حاولت هذه الدراسة الكشف عن جوانب الابداع الفني في العمدة، والتي تعكس شخصية صاحبها، ومحاولة ربط هذا الابداع بالمتلقي لبيان مدى حرص المبدع على تقديم ما يرضي رغبات المتلقي وحاجاته النفسية، والاجتماعية، كما حاولت الكشف عن جوانب التكوين البديعي ومظاهر هذا التكوين عند ابن رشيق في كتابه العمدة. وتعد هذه المحاولات من باب اعادة قراءة جديدة للتراث العربي، لاقامة جسور وثيقة الصلة بين القديم والحديث، ودراسة هذا التراث بمنظور عصري متطور متجدد، بعيدا عن الدراسات التقليدية الموروثة.

أما منهج هذه الدراسة، فقد قام على استحضار لأفكار نقدية بلاغية ومحاولة تطبيق هذه الأفكار على كتاب العمدة لبيان موقف ابن رشيق منها وكيفية توزيعها في كتابه، لمحاولة الكشف عن أسلوب المؤلف وطريقته في عرض مادة الكتاب من خلال الربط بين العناصر البلاغية ومادة الكتاب عن طريق التحليل والمناقشة والتعليل للوصول إلى الاستنتاج العام واصدار الحكم على هذه الأفكار النقدية ومدى اهتمام صاحب الكتاب بها وكيفية توزيعها عنده.

وقعت هذه الدراسة في أربعة فصول هي:

١- الفصل الأول «التناص» وقد تناولت تعريف هذا المصطلح وتطوره في الأدبين الأوروبي والعربي، ثم عرضت لمسمياته الأخرى، كما بينت الاشكال التي يحتويها التناص وتتبعت ذلك عند ابن رشيق من خلال:

أ) التضمين.

ب) الاشارة.

ج) السرقات.

فبينت موقفه منها وكيفية تناولها وعرضها في كتابه العمدة.

٢- الفصل الثاني:»الشعرية» حيث عرفت هذا المصطلح لغوياً واصطلاحياً، وتتبعته عند أرسطو وغيره من النقاد القدماء كالجرجاني والقرطاجني واسهامات هؤلاء النقاد في تأطيره وبيان حدوده، كما ربطت ذلك بآراء النقاد الغربيين ممن وقفوا عند هذا المصطلح وعرضت لارائهم ومفهومهم لهذا المصطلح.

وبعد ذلك أخذت في تتبع هذا المصطلح عند ابن رشيق لبيان أشكاله ومظاهره التي ذكرها في كتابه العمدة فبينت أهم هذه الأشكال:

- البنية الايقاعية التي تحققت من خلال الوزن والقافية وتحديده لمفهوم الشعر.
- التركيب الداخلي: التي شملت التقابل والتجنيس، وينطوي هذا التركيب على الكلمة ودورها في السياق اللغوي.
- الاتساع: ويشمل المجاز والتشبيه والكناية.
- الفضاء الشعري: وتناولت فيه مظاهر كالحذف والتقدير والاضمار.
- البناء الخارجي: الذي يكشف عن الهيكلية العامة للنص الشعري فشملت المقدمة

والخروج، والالتحام الداخلي للنص.

- الاطار الدلالي الموسع: الذي يبرز بوضوح من خلال تناول ابن رشيق للاغراض الشعرية العامة أو بيان المعاني العامة التي تناسب كل غرض.

٣- الفصل الثالث: «المبدع والمتلقي» فتناولت فيه آراء النقاد والدارسين للمبدع والمتلقي، والجوانب التي تبرز وتوضح معاني «المبدع والمتلقي» ثم عرضت لمظاهر العمل الابداعي عند ابن رشيق وأسلوبه في ذلك، وربطه الأسلوب بشخصية المتلقي.

٤- الفصل الرابع: «التكوين البديعي» وقد تمثل في مظاهر أهمها:

- التقابل والتخالف.

- الايقاع.

- التكرار.

- العدول.

فعرفت بهذه المفاهيم وبينت كيفية تناول ابن رشيق لها وطريقة معالجته لها، وتفسير سر مجيء هذه الظواهر عنده وموقفه منها.

وأخيراً تم رصد النتائج التي توصل إليها الباحث في دراسته.

وأخيرا آمل أن أكون قد قدمت في هذا البحث اضافة جديدة إلى المكتبة العربية، في الكشف عن جوانب الابداع في البلاغة عند ابن رشيق في كتابه العمدة، وان لم أكن فحسبي الله ونعم الوكيل.

الأستاذ الدكتور زهير احمد محمد المنصور



تمهيد

تعني كلمة الأسلوب في اللغة السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب. يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي: أفانين منه»[1].

وإن كان اللغويون قد وضحوا مسار هذه اللفظة، فإن النقاد القدامى قد وقفوا عند هذا المفهوم، واستطاعوا أن يبينوا مفهوم الأسلوب عندهم فابن قتيبة أراد بالأسلوب طريقة التعبير والافتنان به وطريقة العرب في النظم فقال: «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[2]. وقال أيضاً «واستحب له ألا يسلك فيما يقول الأساليب التي لا تصح في الوزن ولا تملُّ في الاسماع»[3].

أما الأسلوب عند القاضي الجرجاني فهو طريقة التعبير، فلكل مذهب وغرض أسلوب خاص به فقال «كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرقّ شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامية اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق»[4].

ويبين الجرجاني أن الأساليب تتعدد وتتنوع حسب الغرض «ولا آمرك باجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم

(١) لسان العرب (سلب) دار صادر، بيروت.

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٧، جـ١، ص ٧٥.

(٣) المصدر السابق ١/ ١٠٢.

(٤) الوساطة، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا على مرتبته وتوفيهن حقه فتلطف اذا تغزلت، وتفخم اذا افتخرت وتتصرف للمديح تصرف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلام ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[1].

واستعمل الخطابي الأسلوب بمعنى الطريق والمذاهب وأدوية الكلام المختلفة[2] «ولم يخرج الباقلاني والحاتمي وابن رشيق والحصري عن هذا المعنى»[3].

ولم يأخذ الأسلوب وضوحه واستقلاليته الا عند عبدالقاهر الجرجاني فقال: «وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقه فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال، قد احتذى على مثاله»[4].

ولم يحدد ابن الاثير معنى الأسلوب وإن كان يريد به الطريقة ولذلك كان يقول: «ومن هذا الأسلوب» و«على هذا الأسلوب» و«مهما يجري على هذا الأسلوب» و«على هذا الأسلوب توارد»[5].

أما حازم القرطاجني فنراه يعرّف الأسلوب على أنه طريقة، ويؤكد على ضرورة

---

(١) الوساطة، القاضي الجرجاني، ص ٢٤.

(٢) ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله وآخرون، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨، ص ٤٢.

(٣) اعجاز القرآن، الباقلاني، ص ٧٥، وانظر حلية المحاضرة للحاتمي ١/ ١٢٤، ٤٩٦، والعمدة ١/ ٢٥٧، وزهر الآداب للحصري ١/ ٦.

(٤) دلائل الاعجاز، الجرجاني، ص ٣٦١.

(٥) المثل السائر، لابن الاثير ١/ ١١٢، ٣٣٠، وانظر ٢/ ١٥، ١١٩، ١٧١، ١٨٦، ٢٧٢، ٤٠٩.

تنوع الأساليب بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا بين ما لان وما خشن من ذلك. ولذلك فالأسلوب عنده صورة التعبير أوهيئته فيقول: «فالأسلوب هيئة تحصل على التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل على التأليفات اللفظية»[1].

وجاء الأسلوب عند العلوي بمعنى تركيب العبارة والتفاوت فيه ففي قوله تعالى ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾[2] قال: «فانظر إلى هذا الأسلوب ما ألطف مجراه وما أحسن بلاغته، وأدق مغزاه، قدم الخبر في قوله: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ﴾ ولو أخره ذهبت تلك الحلاوة وبطل ما فيه من الرونق، وانظر إلى طرح الموصوف في قوله: ﴿الْجَوَارِ﴾ ولم يقل: «الفلك الجواري» وجمعه على «فواعل» ولم يجمعه على جاريات ولو فعل شيئاً من ذلك لنقصت بلاغته ونزلت فصاحته»[3].

وقد استطاع ابن خلدوان أن يحدد معنى الأسلوب بشكل دقيق فقال: «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في اطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعلمه العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب واشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البنّاء في القالب أو النساج في

---

(١) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، ص ٣٦٣.

(٢) سورة الشورى : آية ٣٢

(٣) الطراز، العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ج/ ١٥٨.

المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تخص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»[١].

أما تعريف الدارسين المحدثين للأسلوب فلم يخرج عن حدود التعريفات السابقة فيعرف الزيات الأسلوب على أنه «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الالفاظ وتأليف الكلام فضلا عن اختلافها في الكتاب والشعراء، تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه، والموضوع الذي يكتبه والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه»[٢].

ويجمع بعض الدارسين على أن الأسلوب هو «فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا تشبيها أو مجازا»، وهو أيضاً طريقة الكتابة أو طريقة اختيار الألفاظ وترتيبها في شكل له أثره وطابعه في اللغة المستعملة، قصد الايضاح والتأثير أو هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لاداء الافكار وهو الفكرة وليس شيئاً يضاف من الخارج»[٣].

لقد تعرض مفهوم الأسلوب إلى تعريفات متنوعة ومتعددة، مما أدى إلى تباين في هذه التعريفات، ولذلك فإن د. سعد مصلوح يعيد هذا التباين إلى أمور ثلاثة هي:

١- تركيز بعض الدارسين على العلاقة بين المنشئ والنص فراح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ وانعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للابداع الفني وبذلك يرون أن الأسلوب اختيار.

٢-منهم من اهتم بالعلاقة بين النص والمتلقي فالتمس مفاتيح الأسلوب في ردود

---

(١) مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، د.ت، ص ٥٥٤- ٥٥٦.

(٢) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، القاهرة، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥، ص ٥٦.

(٣) الأسلوب، أحمد الشايب، ص ٤١، وانظر الأسلوب، محمد كامل جمعة، ص ٦٣، وانظر الأسلوب، د. سعد مصلوح، ص ٢٣.

الافعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص، ولذلك رأوا في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

٣- بعض انصار الموضوعية أصروا على عزل كلا طرفي عملية الاتصال وهما المنشئ والمتلقي، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغوياً»[١].

أما في الآداب الأجنبية فكلمة أسلوب مأخوذة من Style التي تعني طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية «Stylus» بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت على طريقة التعبير عند الكاتب، وقد حظيت الدراسات الأسلوبية عندهم باهتمام واسع، فأصبحت لها مدارسها واتجاهاتها ومؤيدوها.

أما تعريف الغربيين فيرى «ريفاتير» أن الأسلوب هو كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي»[٢] بينما يرى بيرجيرو أن الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب»[٣].

أما برند شبلنر فيرى أن الأسلوب أحد النقاط الهامة التي ترتبط بعلم اللغة والدراسة الأدبية، وأن الاهتمام به أحد الواجبات التي يقوم بها العلمان معاً، حيث يقع في المجال الذي يتوسطهما، هذا على الرغم من عدم وجود اجابة محددة حتى الآن، عن حقيقة الأسلوب، وعن الاطار الذي ينبغي أن يبحث فيه. ومع هذا فإنه يقدم التعريفات للأسلوب فيقرر انه ظاهرة داخلية في النص، وانعكاس للشخصية الشاعرية وهو تعميق بلاغي واضافة جمالية[٤].

---

(١) الأسلوب، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٩.

(٢) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ٨٤.

(٣) الأسلوب والأسلوبية، بيرجيرو، ترجمة منذر عياش، ص ٧٠ وانظر الأفكار والأسلوب، أ.ق تشترين ترجمة حياة شراره ص ٢١، وانظر الأسلوب والأسلوبية، كراهم هاف ترجمة كاظم سعد الدين، ص ٢٠.

(٤) علم اللغة والدراسات الادبية، برندشبلنر، ترجمة د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٠ ـ ٥٨.

ولذلك يمكن القول أن تعريفات الغربيين للأسلوب تكاد تتفق إلى حد ما مع تعريفات النقاد والادباء العرب، فيجمعون على أن للأسلوب دوراً كبيراً في جذب المتلقي وتحريك ذهنه، ولذلك فإن أكبر وظيفة يستطيع الأسلوب أن يؤديها هي قدرته على الاقناع بما يقوله المبدع، كي يتمكن من نقل القارئ إلى عالم النص، فيعيش معه التجربة.

ومن هنا كانت حتمية ربط الدراسات الأسلوبية بعلم البلاغة بفنونها المختلفة، من خلال الاعتماد على اللغة كوحدة بنائية لها دورها في التشكيل البلاغي، لقراءة التراث قراءة جديدة تقوم على التواصل بين القديم والحديث.

ابن رشيق القيرواني:

يعد ابن رشيق من بلغاء القيروان وشعرائها الأفاضل، ولد بقرية المسيلة احدى قرى المغرب سنة ٣٩٠ هـ (٩٩٩م) وتوفي سنة ٤٥٦ هـ (١٠٦٤م) في مازر بجزيرة صقلية.

نشأ الحسن بن رشيق في المسيلة، وتأدّب بها قليلا، ثم ارتحل إلى القيروان سنة ٤٠٦هـ، كان أبوه مملوكا روميا من موالي الازد، وكانت صنعة أبيه في بلدة المحمدية- مسقط رأسه- الصياغة، فعلّمه أبوه صنعته، وقرأ الأدب بالمحمدية، وقال الشعر، وتاقت نفسه إلى التزيد منه وملاقاة أهل الأدب فرحل إلى القيروان، واشتهر بها، ومدح صاحبها المعز بن باديس المنصور، ولم يزل بها إلى أن هجم العرب عليها وقتلوا أهلها وخربوها، فانتقل إلى صقلية وأقام بمازر إلى أن مات سنة ٤٦٣هـ.

اشتهر ابن رشيق في القيروان واتصل بصاحبها المعز بن باديس سنة ٤١٠هـ فحظي عنده وأصبح من بطانته وأهل دولته، «وقال فيه من الشعر ما جعل هذا يقربه ويدنيه من مجالسه، حتى ضمه إلى شعراء بلاطه، أولئك الذين كان يباهي بهم الشعراء في بلاط الفاطميين بمصر وبلاط العباسيين في العراق، ومن قوله يخاطب ابن باديس يمدحه.

ذمت لعينك أعينُ الغزلانِ

قمرٌ أقرَ لحسنه القمرانِ

ومشت فلا والله ما حقفَ النّقا

مما أرتك ولا قضيبُ البان

يابن الأعزةِ من أكابر حميرٍ

وسلالةِ الأملاكِ من قَحطان

وتوثقت صلة الشاعر بالملك، فضمه إلى ديوان الانشاء برياسة أبي الحسن علي بن أبي الرجال، وقد أظهر من الكفاية ما قربه إلى قلب أبي الحسن فرفع إليه كتابه، وأخذ يطربه ويمدحه»[1].

وكان أبو الحسن شاعرا يعجب شعره ابن رشيق فيروي منه بين الفينة والاخرى في كتابه العمده كأن يقول:

ومن قول السيد أبي الحسن- أدام الله عزه- في صفة كاتب البلاغة وحسن الحظ:

فضل الأنام بفضل علم واسع

وعلا مقالهم بفصل المنطق

وحكى لنا وشى وقد وشت

أقلامه بالنقش بطن المهرق

وهكذا بقي ابن رشيق في كنف المعز وتحت ظل أبي الحسن، حتى إذا مات هذا سنة ٤٢٥هـ، واصل حياته في قصر المعز، إلى أن كانت فتنة القيروان وغارة المغيرين عليها، ونزوح ابن باديس منها إلى المهدية سنة ٤٤٩هـ، فإذا هو قصد مع سيده إلى المهدية، وأقام فيها إلى أن تركها قاصدا جزيرة صقلية فأقام فيها حتى وافاه الأجل في مازر احدى مدن الجزيرة سنة ٤٥٦هـ.

---

(١)العمدة، عبدالرؤوف مخلوف، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٥، ص ٩٠٧.

ومن اساتذته عبدالكريم النهشلي صاحب كتاب الممتع، فتتلمذ له بل ان الصلة بينهما كانت أوثق من صلة طالب باستاذه، وذلك لانهما كانا من بلدة واحدة هي (المحمدية) وقد أعجب ابن رشيق بشعره ونقده وعلمه، حتى انه اذا سمع فيه قدحا ثار، فقد روى أنه سمع في احد المجالس يعلى بن ابراهيم من علماء القيروان يغض من عبدالكريم ويقول فيه كلاما غير مخترع، فانبرى له ابن رشيق واغلظ القول مدافعاً عن عبدالكريم، فالتفت له يعلى منكرا ليقول له: وانت ما دخلك بين الشيوخ يا بني.

ومن أساتذته أيضاً القزاز أبو عبدالله محمد بن جعفر القزاز القيرواني النحوي من أهل القيروان، فأخذ عنه الأدب والنحو»[١].

وكان بينه وبين أبي عبدالله محمد بن أبي سعيد بن أحمد المعروف بابن شرف القيرواني مناقضات ومهاجاة، وصنف عدة رسائل في الرد عليه منها: ساجور الكلب، ونجح الكلب، وقطع الأنفاس، ونقض الرسالة الشعوذية، والقصيدة الدعية، والرسالة المنقوضة، ورسالة رفع الاشكال ودفع المحال، وله كتاب أنموذج الشعراء شعراء القيروان، ورسالة قراضة الذهب، والعمدة في صناعة الشعر ونقده وعيوبه»[٢].

وابن رشيق عالم باللغة والنحو بارع في الأدب والنقد شاعر ومؤلف حسن التأليف، ولقد غلب نقد الشعر عليه، فعرف به دون سائر فنون العلم والادب، وهو شاعر مقتدر صحيح المعاني، متين الأسلوب، غير أن العقل يغلب في شعره على العاطفة، ومعظم معانيه مستعارة»[٣].

أما كتاب العمدة فقد ألفه في القيروان في اثناء استمتاع ابن رشيق بحياة الرضا والسعة في كنف المعز وظلال أبي الحسن علي بن أبي الرجال ومما يدل على ذلك

---

(١)تاريخ النقد الأدبي من القرن الخامس حتى القرن العاشر الهجري، د. محمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص ١٢٨.

(٢)العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد، ص ١٠-١١.

(٣)تارخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨١، ص ٥٥١.

قوله: «أما بعد فإن أحق من جنى ثمر الالباب واقتطف زهر الآداب، متنزها في عقول الحكماء، متفكها في أقاويل العلماء. بالغا بهمته أعلى المراتب، خاطبا لنفسه أسنى المطالب ... من عرف للعلم حقه وفضله، وسلك به طرقه وسبله، وأكرم في الله مثواه ونزله، وخص بالقرب ذويه وأهله، فاستوجب من جميل الذكر، وجزيل الذخر، ما هو أزين في الدنيا، وابقى في الاخرى، كالسيد الامجد والفذّ الأوحد، حسنة الدنيا، وعَلَم العليا، باني المكارم، وآبى المظالم، رجل الخطب، وفارس الكتب: أبي الحسن علي بن أبي الرجال الكاتب، زعيم الكرم وواحد الفهم ... ولم اسم كتابي هذا باسم السيد- زاده الله تعالى سموا- لا لأكون كجالب الثمر إلى هجر، ومهدي الوشي إلى عدن، لكن تزينا باسمه الشريف وذكره الطيب، واستسلاما بين يدي علمه الطائل وأدبه الكامل:

إن قصرّتَ عن غرضٍ رَميةٌ

أو زَلّ فِكَر أو نبا خاطِرُ

لأنني فيه على نيّة

يُخبِرُ عن باطنها الظاهِرُ

ولما عدلت بي الحال عن حضور مجلسه الباهر ومنعني الاجلال من مناسمة خلقه الزاهر وطال اشتياقي إلى تلك الطلعة الكريمة ... نفضت جراب صدري، وانتقدت كنز معرفتي، وأيقنت أن صورة الإنسان فضلَة عن القلب واللسان، ... فمثلت له نفسي وأهديتها إليه ومثّلت بها حقيقة بين يديه، إذ كانت الانفاس منوطة بالانفس ... ثم اني لا أظهر حرفاً من كتابي هذا الا عن أمره وبعد اذنه، لأكون به أقوى ثقة، وله أشد مقة، فإن وقع منه بموقع، وحل من قبوله في موضع، بلغت الارادات ورجوت الزيادات»[1].

ويبين ابن رشيق سبب تأليفه لهذا الكتاب حيث يقول: «فقد وجدت الشعر أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب، واحرى أن تُقبل شهادته، وتمتثل ارادته لقول رسول

---

(١) العمدة، ابن رشيق، (مقدمة الكتاب) ص ١٥ ١٨.

الله ﷺ «ان من الشعر لحكمة» وقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه «نعم ما تعلمته العرب الأبيات من الشعر يقدِّمها الرجلُ أمام حاجته فيستنزل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم» مع ما للشعر من عظيم المزية، وشرف الأبية، وعز الأنفة ... ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفين عن كثير منه، يقدمون ويؤخرون ويقلون ويكثرون، قد بَوبوه أبواب مبهمة، ولقبوه ألقابا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه أمام نفسه وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه، ليكون (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)[1].

أما طريقته أو منهجه في هذا الكتاب فهي ما ذكره في مقدمته «وعولت في أكثره على قريحة نفسي، ونتيجة خاطري، خوف التكرار، ورجاء الاختصار، الا ما تعلق بالخبر، وضبطته الرواية، فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه ولا معناه، ليؤتى بالأمر على وجهه، فكل ما لم أسنده إلى رجل معروف باسمه، ولا أحلت فيه على كتاب بعينه، فهو من ذلك، الا أن يكون متداولا بين العلماء، لا يختص به واحد منهم دون الآخر، وربما نحتله أحد العرب، وبعض أهل الأدب، تسترا بينهم، ووقوعا دونهم، بعد أن قرنت كل شكل بشكله، ورددت كل فرع إلى أصله، وبينت للناشئ المبتدئ وجه الصواب فيه، وكشفت عنه لَبْس الارتياب به، حتى أعزف باطله من حقه، وأميز كذبه من صدقه»[2].

وتبدو أهمية هذا الكتاب من أمور أهمها:

١- كتاب العمدة شبيه إلى حد كبير بكتاب الصناعتين، فقد استقصى صاحب العمدة مسائل البيان والبديع التي لها صلة بصناعة الشعر ونقده، صنيع أبي هلال في الصناعتين، كما أن كلاً منهما قد أكثر من الأمثلة والشواهد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام العرب وكلام الصحابة وأشعار القدماء والمحدثين.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦.

(٢) العمدة، ١/ ١٧.

٢- إن طريقة معالجته للقضايا أو المسائل النقدية والبلاغية، تقريرية لا ترقى إلى النقد العملي التطبيقي في موازنة الآمدي أو وساطة الجرجاني.

٣- الكتاب خطوة أخرى في طريقة انفصال البلاغة عن النقد الأدبي.

٤- اضاف اربعة الوان أخرى من الوان البديع إلى المحسنات البديعية هي: الاتساع، والاطراد، ونفي الشيء بايجابه، والتفريع.

٥- له أهمية تاريخية ترجع إلى جهده الصادق في جمعه لآراء البلاغيين مع ذكر من نقل عنهم»[١].

ويضيف د. أحمد مطلوب أهمية أخرى لهذا الكتاب فيقول: «ضم كثيرا من آراء البلاغيين المتقدمين ممن وصلت كتبهم أو لم تصل، وفي هذا فائدة عظيمة، لأنه يعطينا فكرة واضحة عن تطور مصطلحات البلاغة وما طرأ عليها، قال في التسهيم «وقدامة يسميه التوشيح، وقيل: أن الذي سماه تسهيما علي بن هارون المنجم، وأما ابن وكيع فسماه المطمع، وهو أنواع: منه ما يشبه المقابلة، وهو الذي اختاره الحاتمي». ثم ذكر تعليلاً لبعض هذه المصلحات وقال: «وما أظن هذه التسمية إلا من تسهيم البرود، وهو أن ترى ترتيب الالوان فتعلم اذا أتى أحدها ما يكون بعده. وأما تسميته توشيحا ممن تعطف اثناء الوشاح بعضها على بعض وجمع طرفيه أو يمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والخرز، ولو فواصل معروفة الاماكن، فلعلهم شبهوا هذا به، ولا شك أن الموشحات من ترسيل البديع وغيره إنما هي من هذا ... وبعض الناس يقول انه التوشيح فإن صح ذلك فإنما يجئ من وشحت العروق اذا اشتبكت، فكأن الشاعر شبك بعض الكلام ببعض، فأما تسميته المطلع فذلك لما فيه من سهولة الظاهر، وقلة التكلف»[٢].

---

(١) مراحل البحث البلاغي، د. حسن عبدالرزاق، القاهرة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٧٩، ص ١٤١-١٤٢، وانظر البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٧، ص ١٤٨.
(٢) مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، بيروت، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٧٣، ص ١٣٥.

والعمدة كتاب كله في الشعر ومحاسنه وما يتصل به وبنقده، يتألف من جزأين يشتملان على نيف ومائة باب ويعالج ابن رشيق فيه كثيراً من القضايا الأدبية والنقدية، كبيان فضل الشعر، والرد على من يكرهه، وشرح موقف الإسلام منه، وبيان منافعه ومضاره، ويتعرض فيه للقدماء والمحدثين من الشعراء، وللمكثرين والمقلين منهم، ويتحدث عن الشعر والشعراء وطبقاتهم، ويفرد باباً لحد الشعر وبنيته وباباً لأوزانه، وبابا لقوافيه ويقف عند البلاغة فيستعرض كل ما كان معروفا من فنونها حتى عصره، فيجعل لكل من تلك الفنون بابا خاصا به، يكون عنده على سبيل المثال لا الحصر - باب البلاغة وباب الايجاز، وباب البيان، وباب المخترع والبديع إلى غير ذلك. ولذلك فهو يصلح أن يكون خلقة في تاريخ التأليف البلاغي أو مرآة لما وصل إليه علم البلاغة حتى عصر مؤلفه[1].

من هنا فإن كتاب العمدة جامع من حيث انه يعرض للآراء النقدية التي ظهرت في المشرق حتى عصره. فكان من خلالها يبدى رأيه، فلم تضع شخصيته بين الآراء التي ذكرها، ولكنه أبرز مثال على الناقد الذي يملك الاعجاب عن طريق شخصيته لا عن طريق الجدة في الرأي»[2].

حظي ابن رشيق بمكانة خاصة ميزته عن غيره. وذلك لانفراده بهذه الصناعة ولأنه قد استطاع بكتابه هذا نقل النقد من نقد شاعر خاص أو شعراء معينين كما فعل صاحب الموازنة و الوساطة إلى نقد الشعر عامة»[3].

ويكمن سر تمييزه أيضاً في أمور أهمها:

١- طرافة التجربة فهو يقترب من قلب القارئ بأن يقص تجاربه في الصنعة الشعرية فمن ذلك قوله في كيفية عمل القصيدة «والصواب أن لا يضع الشاعر بيتا لا يعرف

---

(١) الموجز في تاريخ البلاغة، د. مازن المبارك، دمشق، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٩، ص ٨٦-٨٧، وانظر البيان العربي، د. بدوي طبانة، ص ١٨٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٤٤٤-٤٤٦.

(٣) النقد الأدبي، أحمد أمين: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣، ص ٤١٠.

قافيته غير أني لا أجد ذلك في طبعي ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك فأبنى القسيم الثاني...».

٢- الجرأة: وتتمثل في مخالفته للآراء المألوفة المروية عن كبار النقاد، كما تتمثل في أحكام له لا يخاف من الجهر بها، فمن النوع الأول «ومن الناس من يستحسن الشعر مبينا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، أما الذي يريده ابن رشيق هو استقلال كل بيت مع وجود الوحدة العامة، ومن النوع الثاني تفضيله الصورة الحضرية لتشبيه البنان بقضبان من الدرر على تشبيه البنان بالاساريع» وكأني أرى بعض من لا يحسن الا الاعتراض بلا حجة قد نعى على هذا المذهب وقال:

رد على امرئ القيس ولم أفعل، ولكني بينت أن طريقة القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت.

٣- طرافة الرأي كحديثه عن الصلة بين الفقر والشعر» والفقر آفة الشعر، وإنما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة وهي في غنى وسعة نقحها وأنعم النظر فيها على مهل، فإذا كان مع ذلك طمعُ غنىً قوي انبعاثها من ينبوعها... وإذا كان فقيرا مضطرا رضي بعفو كلامه وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره ولم يتسع في بلوغ مراده».

٤- تأثره بالاقليمية رغم ثورته عليها، فقد رأيناه في تكرهه لصورة أوردها امرؤ القيس كيف أن ذوقه كان حضاريا، ولذا كان يحاول أن يخضع النقد لما تتطلبه الحاضرة التي يعيش فيها مع أنه استكره على ابن الحاضرة أن يذكر ركوب الناقة إلى الممدوح «وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة من هذا كله».

٥- اتساع نطاق الفهم النفسي لوظيفة الشعر: فهو لا يكتفي بذكر ما ذكره السابقون من أثر نفسي لمقدمة القصيدة وإنما يشير إلى أن هذا الأثر لا بد أن يبلغ بالنفس

منزلة الارتياح فيقول «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة «ثم يعرج على الخواتم المفتعلة مثل ختم القصيدة بالدعاء» لأنه من عمل أهل الضعف الا للمملوك، فإنهم يشتهون ذلك».

٦- ايمانه بقيمة التجربة الحسية، وهذا ما جعله يرى أن التشبيه أصعب شيء في الشعر، وأشد ما تكلفه الشاعر صعوبة التشبيه لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيون»[١].

والكتاب في جملته معقود للحديث عن الشعر ولذلك جاء عنوانه «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده أو العمدة في صناعة الشعر ونقده» فقسمه إلى أبواب يمكن ردها إلى ثلاثة:

أولاً: الشعر والمجتمع حيث افتتح هذا بباب فضل الشعر ثم الرد على من يكرهه والتكسب به ومنافعه ومضاره، وتنقل الشعر في القبائل.

ثانياً: الشعر من حيث منبته ومنزلته ويستفتحه بباب يتحدث فيه عن القدماء والمحدثين وأن كل قديم محدث في زمانه وينتقل إلى الحديث عن ماهية الشعر وحده وبنيته، ثم إلى قضية اللفظ والمعنى، ويتحدث عن الطبع والصنعة، ثم يتحدث عن الاوزان والتقفية والتصريع ثم يذكر الرجز والقصيدة، ويستكمل ذلك بحديث عن القطع والطوال، ويعقد بابا للبديهة ويأخذ بعد ذلك في ذكر المبدأ والخروج والنهاية.

ثالثاً: البلاغة فيذكر الايجاز والبيان والنظم والمخترع والبديع، والمجاز والاستعارة والتمثيل والمثل السائر، والتشبيه، ويتحدث عن الاستطراد والتسهيم، والالتفات والتفريع والمبالغة والايغال والغلو والتشكيل والحشو وفضول الكلام والتكرار والتضمين والاجازة والاتساع والاشتراك والتغاير.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. احسان عباس، ص ٤٥١.

أما مؤلفاته الأخرى فقد ذكرت كتب التراجم والطبقات، اسماء كثيرة لمؤلفاته، على أنها له، فبقي منها قسم وضاع الآخر وهي:

- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب.
- أنموذج الزمان في شعراء القيروان.
- الشذوذ في اللغة.
- الرسائل الفائقة والنظم الجيد.
- ساحور الكلب.
- نجح الطلب.
- قطع الانفاس.
- رفع الاشكال ودفع المحال.
- نسخ المسلح ومسخ الملمح.
- المساوئ في كشف السرقات الشعرية.
- غرائب الأوصاف.
- طراز الأدب.
- تاريخ قيروان.
- سر السرور.
- جزء من ديوانه.

أما عن ثقافته فقد كانت لدى ابن رشيق قدرة فطرية يستطيع بها أن يتلقى من الخارج أو يفهم فيه فهما جديدا، أو يبتكر ما لم يسبق إليه، أو يتمثل الذي سمع وقرأ فيحيله شيئاً جديداً.

لقد كانت وسيلته في ثقافته شيوخه، واطلاعه على بعض الكتب في المكتبة العربية فقرآها وحفظ منها، فمن شيوخه:

أبو عبدالله التميمي القزاز، وأبو محمد عبدالكريم النهشلي، وأبو اسحاق الحصري القيرواني، وأبو عبدالله عبدالعزيز بن أبي سهل الضرير، وأبو عبدالله محمد بن ابراهيم السمين[1].

لقد كان ابن رشيق موسوعة عصره، استطاع أن يقدم خلال مدة حياته انتاجا كثيرا أغنى المكتبة العربية، وفتح آفاقا جديدة من المعرفة، للدارسين، من خلال القضايا النقدية والبلاغية التي تناولها في كتابه العمدة، لما يتمتع به من حس ذوقي وجمالي مرهف.

---

(١)ابن رشيق القيرواني، عبدالرؤوف مخلوف، (نوابغ الفكر العربي)، ص ٤٦.

الفصل الأول

التّناص



الفصل الأول

التّناص

ان مصطلح التناص من المصطلحات النقديه الحديثة التي دخلت الى الثقافه العربيه نتيجة التفاعل الحضاري بين الثقافة العربيه والغربية،فكان هذا المصطلح بمثابة أداة فاعله في الكشف عن ماهية النص وجمالياته ومكنونته للبحث عن علائقة التي يتناسل منها.وقد تعددت مسمياته نظرا لاختلاف الترجمات وتعدد المفاهيم،لذلك نراه يعرف بالتناص والتناصية او نصوصية او تداخل النصوص والنصوص المتادخله والنص الغائب والنصوص المهاجر والنصوص المتادخله وتضافر النصوص المزاحه وتعالق النصوص او تفاعلها[1].

لكن هذا المصطلح لم يكن دخيلا على النقد العربي فقد ورد في كتب القدماء مصطلح القصيدة والنص والنسيج وتداخل النصوص وتلاحمها،ووضعو لذلك المعايير النقديه والاسس والمواصفات التي تساعدهم على تجويد الشعر وتنميقه وتخليصه من شوائب كي ينال اعجاب المتلقي ويؤثر فيه،فما التضمين والأقتباس والسرقة الممدوحة الا صوره من صور التناص.

اما المحدثون فقد تناولوا هذا المصطلح بأشكاله المختلفة فكانو بين منظر لهذا المصطلح وبين مقعد له، فقدمو له تعريفات مختلفة تكاد تجمع على أنه تعالق نصي او الدخول في علاقة نصوص مع نص أخر وهو بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية في النصوص الأخرى وأجمعوا على انه وسيلة من وسائل الأبداع

---

(١)الجاحظ البيان والتبيين ٧١/١ وانظر ابن قتيبة الشعر والشعراء ٨٤٦/٢، قدامه بن جعفر في نقد الشعر ٢١٩ والأمدي في الموزانة ٢٤٢/١ والقاضي الجرجاني ص٣١ وابن طباطبه في عيار الشعر ص٧١ وابن رشيق القريواني في العمده وعبد القهر الجرجاني وحازم القرطاجني

الشعري لانه يمثل إعادة انتاج لنصوص أخرى بقوالب فنية مختلفة[1]. ولم يختلف موقف الغربيين من التناص فنراهم قد قدمو له تعريفات مختلفة لكنهم أجمعوا على ان الناقد الروسي باختين اول من أسس نظريا لهذا المصطلح أما جوليا كريستيفيا فكانت اول من اسس له نظريا وعمليا وقد أكدو في تعريفاتهم على ان التناص شبكة من العلاقات المتداخلة أو هو نص يتسرب الى نص أخر سواء كان ذلك عن وعي ام عن غير وعي وبذلك يصبح مفهوم التناسل النصي أمرا حتميا[2].

والتناص عملية معقدة تعتمد على الأدامة في محاورة النصوص ومناقلتها بشكل دقيق لايمكن ضبطه لأن النصوص دائمة التعرض للنقل الى سياق أخر في زمن أخر لذلك فأن اي نص هو خلاصة ما لا يخفى من نصوص قبله كما يعتمد التناص على قدرة الأديب او المبدع عن التخزين في ذاكرة اللاوعي او اللا شعور لتتشكل هذه النصوص الجديدة على وفق المعطيات الثقافية التي حورتها الي نصوص متوارده تتجاوز حدود الزمان والمكان لذا يتشكل التناص من دوائر دينية وثقافية وأجتماعية وأدبية حاضرة في ذهن المبدع قابلة للحياة كي تمنح النص الجديد طاقة فاعلة ذات صيغ جمالية متعددة.

إن تعدد مفاهيم التناص وتعريفاته لم يلغ دوره الوظيفي في الكشف عن جماليات النص الأدبي بل يعطيه توسعاً وشمولية في الاداء سواء صدر عن وعي أو عن اللاوعي، فعملية التناص عملية تفاعل معقدة بين النصوص يلجأ إليها الأديب لتعزيز ما يقوله، كما أن عملية تداخل النصوص لا يمكن طبعها بالمعنى الدقيق لأن النصوص دائمة التنقل تسافر دون حدود وقواعد لا تخضع لإشارات ورموز، تدخل في باطن النص وظاهره ومن جهاته المتعددة.

---

(١) الخطيئة والتكفير لعبدالله الغذامي ص٣٢٠،تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح ص١١٩،التناص نظريا وتطبيقيا احمد الزعبي

(٢) نظرية النص لوران بارت ص٨١،في اصول الخطاب النقدي الجديد تزفيتان تودوروف ص١١١ مدخل لجامع النص جرار جينيت ص٩٠

أشكال التناص عند ابن رشيق:

لم يكن ابن رشيق الا كغيره من النقاد أخذ وأعطى، يتأثر بالسابقين ويؤثر في المعاصرين واللاحقين، لا يستطيع أن يكون علامة ابداعية في عصره، ما لم يستند على معطيات الآخرين وتراثهم، فقيمة الاديب ودرجة ابداعه تكمن في قدرته على التفاعل مع المعطيات الحضارية والأدبية التي يفرزها عصره، فيشكل منها نفسه ويتشاكل معها نفسيا ومعنويا دون الخضوع المباشر لافرازات هذا العصر ومبادئه. وهذا كله يعطينا دلالة عميقة تكشف عن ثقافة ابن رشيق العميقة وعمق صلته بالقديم، وهذا يعني عودة الشاعر إلى التراث وتوظيفه له في أدبه «فليس لشاعر أو فنان في أي نوع من الفنون قيمته الكاملة بنفسه، وانما تترتب قيمته على أسس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين، فأنت تستطيع تقييمه منفردا عنهم وينبغي أن تضعه بينهم موضع المقابلة والموازنة»(١).

لم يكن اعتماد ابن رشيق على التناص مجرد محاكاة واعادة ذكر، بل يكشف عن صور التفاعل العميق بين ابن رشيق والماضي، لأن الأديب لا يمكن له أن ينسلخ عن تراثه، وانما يعد بالنسبة لها مصدره الأساسي، ووحيه القوي وذلك، لأن التراث بالنسبة للمبدع رموز مليئة بالحياة، والايحاء، فليس مجديا اعادة تسجيله بهيكله ولكن باكتشاف القدرات الموحية والملهمة للإنسان المعاصر لاعادة نفسه بوعي جديد»(٢).

إن التناص ليس مجرد عملية لغوية مجانية سواء اعتمد على الذاكرة الشعرية أو على المعارضة القصدية أو الاستيحائية أم على المناقضة، إنما له وظائف وأهداف عند ابن رشيق أهمها:

١- اظهار البراعة والحذق في اثبات قدرته على التعامل مع القديم وشدة صلته به، كي يظهر بذلك حسن تنسيقه ودقة تنظيمه وقدرته على استلهام هذا التراث.

---

(١) الاقتباس والتضمين في شعر عرار، د. موسى ربابعة، ص ٢٢.

(٢) الغابة والفصول، طراد الكبيسي، بغداد، ١٩٧٩، ص ٧٩.

٢- قراءة للتراث الشعري المشرقي لاظهار قيمته وأهميته ومكانته.

٣- شدة استقصائه واحصائه لنماذج من الشعر العربي، مما يوحي بانطباع عن دقته العلمية وسعة اطلاعه وتنوع مصادر ثقافته.

٤- تقديم الأدلة والبراهين المناسبة على القضايا النقدية واللغوية التي ذكرها في كتابه والاحتجاج بهذه النماذج لتوضيح المفارقات التي يمكن أن تنشأ عن قضية واحدة كالتشبيه مثلا.

٥- ان التضمين هو محاولة جادة للافادة من مواقف السابقين، فهو عندما يستنطق النص القديم فإنه يستنطقه لأنه يرى فيه نفسه وذاته وان كان هناك اختلاف في الظرف التاريخي الذي أبرز المواقف التي يعبر عنها السابقون.

ولذلك فإن التداخل بين النصوص ليست مجرد عملية عقلية وفكرية بسيطة، بل هي على العكس تحتاج إلى إعمال فكر وتدقيق وتمحيص لعملية الاختيار نفسها، والظروف التي تتوافق مع هذه العملية «إن التماثل في التجارب وجه من أوجه التفاعل بين النصوص وتداخلها، وهو تحديد لشيء قديم واحياؤه بصورة تبعث الحياة في أوصال هذا القديم من جديد، ولذلك يظل النص القديم فاعلا ومؤثراً في النص الجديد، كما أن النص الجديد يكتسب طاقات جديدة من تلك الطاقات التي يحملها النص القديم، وهذا يعني أن النص القديم هو نموذج قابل للتمدد والتجدد والاستمرار في أي زمن»[1].

وفي حقيقة الأمر يظهر التضمين- على أنه اختيار لقدرة الشاعر في تشرب النص القديم وتمثله، وقدرة الشاعر تظهر عندما يستطيع أن يوظف ما يستلهمه من النصوص الاخرى توظيفا فنيا، وذلك أن يجعل النص المستعار جزءاً من لبنات نصه مندمجا معه ورافدا له «ومن هنا فإن هناك صعوبة تتعلق بقضية التضمين وهذه الصعوبة تكمن في

---

(١) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥، ص ٢٩.

مدى قدرة الشاعر وهو يضمن شعر سواه أن يجعل ذلك البيت المضمن- أو سواه- جزءاً من بنية القصيدة، ومدى تمكنه كذلك من ايصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر احاطته بما ضمنه من أبيات سواه»[١].

ومن هنا فقد جاء التناص عند ابن رشيق في كتابه العمدة مشتملا على بعض وجوه أو صور للتناص تتمثل في التضمين والاجازة والاشارة والسرقات، استطاع من خلالها أن يوضح أبعاد التناص وبنائه.

ومن الملاحظ أن ابن رشيق لم يتعرض للاقتباس كمصطلح بلاغي فلم يفرد له باباً مستقلا، ويمكن تفسير ذلك بطبيعة النشأة الماجنة الخليعة التي نشأ عليها، لأن الاقتباس يتطلب استحضاراً لبعض الآيات القرآنية والاحاديث النبوية، ولذلك فلم يكن حريصا على مظاهر التدين فهو شخصية لم تقم للخلق ولا الدين كبير وزن أو اعتبار.

١ - التضمين:

التضمين لغة مأخوذة من ضمن «وضمن الشيء أودعه اياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر كل شيء جعلته في وعاء فقد ضمنته اياه»[٢].

أما التعريف البلاغي «فهو أن يضمن الشاعر في شعره شعر غيره، فإن كان المأخوذ بيتا أو أكثر سمي: استعانة، وأن كان مصراعا فما دونه يسمى: ابداعا أو رفوا ثم قد لا يكون في كلامه دلالة على ذلك، كقول ابن التلميذ الطيب:

كانت بُلَهنيةُ الشبيبةِ سكرةً
فصحوت واستبدلتُ سيرة مُجمل

وقعدت انتظر الغناء كراكب
عرف المحلَ فبات دون المنزل»

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٢) لسان العرب، لابن منظور (ضمن).

البيت الثاني لمسلم بن الوليد الانصاري، وقد يكون في كلامه دلالة على الأخذ كقول ابن العميد:

أشكو اليك زمانا ظل يعركني

عركَ الاديم ومن يعدو على الزمن

وصاحبا كنت مغبوطا بصحبته

دهرا فغادرني فردا بلا سكن

وكأنه كان مطويا على إحن

ولم يكن في ضروب الشر أنشدني

(إن الكرام اذا ما اسهلوا ذكروا

من كان يألفهم في المنزل الخشن)

ومع عدم الدلالة كقول صاحب التحبير:

اذا الوهم أبدى لي لماها وثغرها

تذكرتُ ما بين العُذيب وبارق

ويُذكرني من قَدّها ومدامعي

مَجرَّ عوالينا ومجَرى الشقائق

المصراعان الاخيران لأبي الطيب.

وقد يضمن البيت مع تغيير يسير كقول بعضهم، في يهودي به داء الثعلب:

أقول لمعشر غلطوا وغضّوا

عن الشيخ الرشيد وأنكروه

هـو ابـن جـلا وطـلاعُ الـثـنـايـا

مـتـى يـضـع الـعـمـامـةَ تـعـرفـوه

البيت الثاني لسحيم، وقد تصرف فيه يسيرا[1].

أما أسامة بن منقذ فيقول: «أعلم أن التضمين هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر»[2].

ومن هنا نلاحظ أن التضمين عملية تقوم على استلهام واستحضار للنصوص وتوظيفها في نص آخر واقامة تواصل بين النصين، النص الغائب والنص الحاضر.

ولا يكاد يختلف تعريف ابن رشيق للتضمين عن تعريف غيره من البلاغيين، فالتضمين عنده «قصدك إلى البيت من الشعر أو التقسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل نحو قول محمود بن الحسين كشاجم الكاتب:

يـا خـاضـبَ الـشـيـبِ والأيـامُ تـظـهـره

هـذا شـبـابٌ لـعـمـر الله مـصـنـوع

أذكـرتـنـي قـول ذي لـبٍ وتـجـربـةٍ

في مـثـلـه لـك تـأديـبٌ وتـقـريـع

إن الـجـديـد اذا مـا زيـد في خَـلَـق

تـبـين الـنـاس أن الـثـوبَ مـرقـوع [3]

---

(١) الاشارات والتنبيهات، محمد بن علي الجرجاني، تحقيق د. عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٣١٧- ٣١٨.

(٢) البديع في نقد الشعر، اسامة بن منقذ، تحقيق وتقديم عبدالله علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٥٠.

(٣) المصدر السابق ٢/ ٨٤

فهذا جيد في بابه، وأجود منه أن لو لم يكن بين البيت الأول والآخر واسطة؛ لان الشاعر قد دل بذلك على أنه متهم بالسرقة، أو على أن هذا البيت غير مشهور، وليس كذلك بل هو كالشمس اشتهاراً، ولو اسقط البيت الاوسط لكان تضمينا عجيبا، لأن ذكر الثوب قد أخرج الثاني من باب الأول الا في المعنى، وهذا عند الحذاق أفضل التضمين فإنما احتذى كشاجم قول ابن المعتز في قوله:

ولا ذنب لي إن ساء ظنك بعدما

وفيتُ لكم ربي بذلك عالم

وها أنا ذا مُستعتِبٌ متنصِلٌ

كما قال عباسٌ وأنفىَ راغمُ

تحمَّل عظيمَ الذنب ممن تحبه

وأن كنتَ مظلوما فقل أنا ظالم [1]

وأبيات العباس بن الاحنف التي منها البيت المضمن في قوله:

وصبّ أصابَ الحبُّ سوداء قلبه

فأنحله والحبُّ داء ملازم

فقلت له اذ مات وجدا بحبه

مقالة نصح جانبتها المآثم

تحمَّلْ عظيم الذنب ممن تحبه

وان كنت مظلوما فقل أنا ظالم

فإنك ان لم تحمل الذنب في الهوى

يفارقك من تهوى وانفك راغم [2]

---

(١) المصدر السابق ٢/٨٥

(٢) العمدة، لابن رشيق القيرواني، ٢/ ٨٤.

فنرى ان النص الأول قد وردت فيه عبارة «وأنفك راغم» التي تتماثل مع نفسها في النص الثاني «وأنفك راغم»، كما نرى أن العباس بن الاحنف قد تشرب معنى بيته الثالث من بيت كشاجم (تحمل عظيم الذنب ممن تحبه) مع فارق الاختلاف بين المعنيين، فمعنى بيت كشاجم الحث على تحمل الهوى، بل وتحمل الاساءة من الحبيب، بينما معنى بيت العباس ينطوي على ذكر العواقب الناتجة عن عدم تحمل وقبول أذى الحبيب الذي يتمثل في الهجر والفراق، ولذلك نلاحظ أن المعنيين قد تم بينهما تواصل نفسي وفكري، وظهر هذا التواصل من خلال الارتباط الوثيق بين حالتي الغياب والحضور، حيث اتخذ التناص شكلاً متقاربا من حيث الصيغة مع تحوير بسيط منح النص طاقة تعبيرية جديدة.

ومن صور التضمين الاخرى التي تناولها ابن رشيق واعتبرها أجود أنواع التضمين هي «أن يصرف الشاعر المضمن وجه البيت عن معنى قائله إلى معناه، نحو قول بعض المحدثين:

يا سائلي عن خالد عهدي به

رطب العجانِ وكفه كالجلمدِ

كالأقُحوان غداةَ غبِّ سمائه

جفت أعاليه وأسفلُه نَدى

فصرف الشاعر قول النابغة في صفة الثغر إلى معناه الذي أراد:

تجلو بقادمتي حمامةِ أيكةٍ

بردا أُسفَّ لثاته بالإثمد

كالاقحوان غداة غبّ سمائه

جفت أعاليه وأسفله ندىً[1]

---

(١) العمدة، ٢/ ٨٥-٨٦.

فكان التداخل بين النصين أساسا واضحاً في تفضيل أحدهما على الآخر، وذلك بسبب خلق سياق مناسب للتداخل أو التضمين في النص الأول، فربط بين صورة الكف وصورة الاقحوان الذي يبدو الجفاف في أجزائه العليا، لكن أسفله أخضر رطب، بينما في النص الثاني لم يتناسق الترابط في المعنى.

ومن الأشكال الأخرى للتضمين عنده أن بعض الشعراء يضمن قسيما من بيت نحو قول بعضهم:

خُلقت على بابِ الأمير كأنني
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ
اذا جئتُ أشكو طول ضيق وفاقة
يقولون لا تهلك أسى وتحّمل
ففاضت دموع العين من سوء ردّهم
على النحر حتى بلّ دمعي محملي
لقد طال ترددادي وقصدي إليكم
فهل عند رسم دارس من معول[1]

وهذا النوع من التضمين سماه البلاغيون ابداعا أو رفوا؛ وذلك لأن الشاعر اعتمد في تناصه على مصارع من بيت امرئ القيس الذي يعد مطلعا لمعلقته حيث يقول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ولذلك فقد استطاع الشاعر استلهام وامتصاص النص الغائب فأقام معه جسورا متصلة متداخلة ليستطيع خلق توافق نفسي بين حالتي الغياب والحضور «حيث يؤدي

(١) المصدر السابق، ٢/ ٨٦.

ذلك بالضرورة إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدفقة لغوية مركزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه»[1].

ومن هنا يمكن القول أن الشاعر المبدع هو الذي يحرص على خلق تناسب وتناسق في القافية والمعنى فمثلا في البيت الثاني نرى الشاعر يتحدث عن الشكوى والفقر والضيق، فأخذ ما يناسب هذا المعنى وهو الصبر وسعة الصدر والتحمل لكل هذه المظاهر، فاستطاع بذلك أن يخلق جوا نفسيا متسقا بين النص الغائب والنص الحاضر، ويتضح ذلك أيضاً في البيت الأخير الذي تبدو من خلاله حيرة الشاعر وقلقه على نفسه، هذه الحيرة التي ظهرت في كثرة تردده وقصده دون جدوى، فهذه الحالة التي يعيشها الشاعر لا تختلف تماما عن حال من يقف على رسوم دارسه لا يرتجي منها خيرا، لذلك فإن الإنسانية التي تبدت في هذا البيت، تتضح من خلال البحث عن المجهول الميئوس منه، أو الفراغ المظلم الذي لا يستطيع الإنسان أن يهتدي فيه إلى معلوم.

وأحيانا تتشابك العلاقات النصية تشابكا يصعب فصله كما في قوله (ففاضت دموع العين) فهذا الفيضان يوجب وجود مساحة تستوعبه وتقع عليه فقال في العجز (على النحر) مما يوحي بأن صدر البيت وعجزه لقائل واحد، وهذا يؤكد ما قيل في صفحات سابقة من أن قدرة الشاعر تظهر عندما يستطيع أن يوظف ما يستلهمه من النصوص الاخرى توظيفا فنيا، وذلك بأن يجعل النص المستعار جزءاً من لبنات نصه مندمجا معه ورافدا له»[2].

ومن وجوه التضمين الاخرى قلب البيت فيضمنه معكوسا، نحو قول العباس بن الوليد بن عبدالملك بن مروان لسلمة بن عبدالملك:

لقد انكرتّني انكار خوف
يضم حشاك عن شتمي وذَحلي

(١) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق.

كقول المرءِ عمرو في القوافي

لقيس حين خالف كل عذل

عذيركَ من خليلك من مُراد

أريد حياته ويريد قتلي

والبيت المضمن لعمرو بن معدي كرب الزبيدي يقول لابن اخته قيس ابن زهير بن هبيرة بن مكشوح المرادي، وكان بينهما بُعد شديد وعداوة عظيمة، وحقيقته في شعر عمرو:

أريد حياته ويريد قتلي

عذيرك من خليلك من مراد[1]

فقد ضمن البيت الشعري معكوسا، فغير مواقع الأجزاء بأن جعل صدر البيت عجزه، فلجأ الشاعر إلى التحوير في تضمينه وهذا التحوير الذي اصطنعه الشاعر ربما يعود إلى:

١- الوزن فيخضع الشاعر ما يضمنه في شعره للوزن فيلجأ إلى تغيير الأجزاء والكلمات أحياناً.

٢- ربما يعود إلى الذاكرة، فالشاعر يعلق في ذهنه محفوظ كثير، منها ما يعلق في ذهنه لتأثيرها في نفسه تأثيراً عميقاً، ومنها أشياء تمر في ذهنه مر السحاب، وكثيرا ما يعتمد الشاعر على محفوظه وذاكرته، والدليل على ذلك أن الشاعر يحور في بعض الأبيات أو انصافها تحويرا لا يخضع للوزن.

ومن الأشكال الأخرى للتضمين أن يجمع فيه الشاعر قسمين من وزنين كقول على بن الجهم يعرض بفضل الشاعرة جارية المتوكل وبنان المغني وكانا يتعاشقان فإذا غنى بنان:

(١) العمدة، ٢/ ٨٦- ٨٧.

اسـمـعـي أو خـبـريـنـا

يـا ديـار الـظـاعـنـيـنـا

غنت هي كالمجاوبة له عما يقول:

ألا حـيـيـتِ عـنـا يـا مـديـنـا

وهـل بـأسٍ بـقـول مـسـلـمـيـنـا

فقال علي منبها عليها في ذلك:

كـلـمـا غـنـى بـنـانٌ

اسـمـعـي أو خـبـريـنـا

أنـشـدتْ فـضـل ألا

حُـيِّـيـتِ عـنـا يـا مـديـنـا

عـارضـت مـعـنـى بمـعـنـى

والـنـدامـى غـافـلـونـا[1]

فقد استطاع الشاعر أن يجمع قسمين من وزنين مختلفين، وخلق لهما تناسقا وتناسبا فاضفى عليهما قوة ومتانة استطاع بذلك أن يجعلها من جو نصه الأصلي، فاستطاع نقل التجربة الشعرية التي عاشها غيره، فدمجها مع تجربته الخاصة ورؤيته الشعرية، «فإن تجاوب أصوات الشعراء على اختلاف أزمانهم يخلق نوعا من التماثل في الرؤى»[2]. فقد استجاب الشاعر علي بن الجهم لصوت الجارية استجابة وحدت المشاعر.

ويشير ابن رشيق إلى أن الشاعر قد يضمن كلمة أو كلمتين من نص ويضمنهما شعره كقول الاخطل:

---

(١) المصدر نفسه، ٢/ ٨٧.

(٢) الاقتباس والتضمين في شعر عرار، د. موسى ربابعة (بحث)، ص ١٧.

ولقد سما للخُرَّميّ فلم يقل

يوم الوغى لكن تضايق مُقدَمي

اشارة إلى قول عنتره العبسي:

إذ يتقون بيَ الأسنة لم أخِمْ

عنها ولكني تَضايقَ مقدمي[1]

فنراه يختار كلمات معينة يضمنها شعره، بل يختار لها المكان نفسه الذي أخذه منها مما يشير إلى تشابه التماثل في التجارب، التي تشكل وجها من أوجه التفاعل بين النصوص وتداخلها «وهو تجديد لشيء قديم واحياؤه بصورة تبعث الحياة في أوصال هذا القديم من جديد، ولذلك يظل النص القديم فاعلاً ومؤثراً في النص الجديد، كما أن النص الجديد يكتسب طاقات جديدة من تلك الطاقات التي يحملها النص القديم، وهذا يعني أن النص القديم هو نموذج قابل للتمدد والتجدد والاستمرار في أي زمن»[2].

ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه احالة ويشير به اشارة، فيأتي به كأنه نظم الاخبار أو شبيه بذلك، وذلك نحو قول بعضهم في معنى قول ابن المعتز، كما قال عباس (وانفى راغم) من قوله للرشيد حين هجرته ماردة:

لا بد للعاشق من وَقفةٍ

تكونُ بين الوصل والصرمِ

حتى إذا الهجر تمادى به

راجع من يهوى على رغم

فهذا النوع من التضمينات أبعدها وأقلها وجودا، وذلك نحو قول أبي تمام:

---

(١)العمدة، ٢/ ٨٧.

(٢)الاقتباس والتضمين في شعر عرار، د. موسى ربابعه (مرجع سابق)، ص ١٤.

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي
أرق وأحمى منك في ساعة الكرب

فأخذ الاسم «عمرو» وضمنه في نصه، استجابة «لعمرو» المضروب به المثل:

المستجير بعمرو عند كربته
كالمستجير من الرمضاء بالنار

وقد صنع ابن رشيق في معنى الهجاء:

عِرسُه من غير ضير
عرسُ زيد بن عمير
أبداً تزني فإن حاضـ
ـت تَقُود حباً لأير
ولها رجلان من نا
قةِ كعبِ بن زهير
هكذا تبني المعالي
ليس إلاّ كل خير

«زيد بن عمر» هو الذي يقول في زوجته:

تقود اذا حاضت وان طَهُرت زنت
فهي أبداً يُزنَى بها وتقودُ

وكعب بن زهير في ناقته:

تـهـوى عـلـى يـسـرات وهـي لاهـيـةٌ

ذوابـل وقـعُـهُـن الأرضَ تَحـلـيـل[1]

فمثل هذا النوع من التضمين يعتمد في بنائه على قدرة فاعلة في الصياغة واعادة البناء التي تحرص على خلق جو شعري مناسب، وهيكل تنظيمي يسير وفق القواعد والأسس التي تتضمنها لغة الشعر.

ومن أنواع التضمين تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها كقول النابغة الذبياني:

وهـم وردوا الجـفـارَ عـلـى تميم

وهـم أصـحـاب يـوم عـكـاظَ إني

شـهـدت لـهـم مـواطـنَ صـالحـاتٍ

وثـقـت لـهـم بـحـسـن الـظـن مـنـي

وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان اسهل عيبا من التنظيم، ويقرب من قول النابغة قول كعب بن زهير:

ديـار الـتـي بـتّـت حـبـالي وصـرّمـت

وكـنـت اذا مـا الحـبـل مـن خـلـةٍ صُـرِمْ

فـزعـت إلى وجـبـاء حـرفٍ كـأنمـا

بـأقـرابـهـا قـارٌ إذا جـلـدهـا اسـتـحـم

وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ولا يضره ذلك اذا أجاد[2].

---

(١) العمدة، ٢/ ٨٨.

(٢) العمدة، ١/ ١٧١ - ١٧٢.

اتفق الباحثون على أن التناص يقسم قسمين بحسب القصد أو عدمه، فهما: الأول: اعتباطي غير مقصود وغير واضح، كما أنه شيء لازم للنص. أما الثاني فهو قصدي، اذ يعني فيه المبدع ما يفعل حين يدخل في معارضة، أو حين ينقل صورة أو تعبيرا أو موقفا ونحو ذلك من المعطيات الثقافية بأي شكل من الأشكال. ويبدو أن معظم الدارسين توسعوا في القسم الأول، بل كاد بعضهم يحصر التناص فيه دون سواه كذلك اتخذت الدراسات السابقة ما دار حول هذا القسم من تفاعل النصوص ضمن عملية «انتاج» النص مدخلا لفهم التناص عامة[1].

فما يرد في القسم الأول اذن ليس الا تضمينات مجهولة الصاحب، لانها ترد بصورة تلقائية ولا واعية، وتقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص، وهذا في الحقيقة شيء لا يخلو منه شاعر أو نص كاتب، لأن كل نص مبني على تراث ضخم من نصوص تغلغلت في بنية اللغة التاريخية، اضافة إلى تغلغلها في رصيد المبدع الذي لا بد من أن يمر بمرحلة أولية من القراءة والحفظ والمحاكاة، لكن هذا كله يتجاوز الوعي إلى حيز اللاوعي عن طريق النسيان القسري أو الوظيفي، فالمبدع اذن بعد أن وعي من نصوص اللغة والفن والثقافة ما وعي، مدعو لتغييب مخزونه من النصوص وهو في سياق الابداع. لكن ما غاب عنه وعيا غدا منّحلا في صباغ ريشته، وجاريا في اجزاء نصه الجديد. ومن الطبيعي أن يصعب على القارئ المتعجل أن يحدد مصادر تلك الاجزاء الجارية عفوا واتفاقا، لأنها تحتاج إلى مزيد من إنعام النظر والاحتكام إلى الذاكرة. فهذه الاجزاء المنحدرة من نصوص سابقة غير حاضرة في أثناء الابداع قصدا، هي المكونات التي لا يقوم ابداع مهما يكن الا بها، والابداع الشعري في مقدمة ذلك بسبب طبيعته اللغوية والمجازية والمعرفية الخاصة.

أما ما يرد في القسم الثاني فهو المقصود، ويكون المبدع فيه واعيا ما يستحضر من نصوص، وما يصوغ من معطيات ثقافية، وما يذكر من اعلام، ومن الممكن قياسا على

---

(١) التناص: الظاهرة وإشكالية المنهج، د. أحمد قدور، ص ١٠.

ما سبق أن نفترض أن هذا القسم أظهر من سابقه، لأنه ينكشف لدى القراءة الأولى غالباً، وهو وإن خفي أحياناً لسبب أو لآخر، فإنه لدى التدقيق المطلوب لتجاوز الغموض وتفهم النص سرعان ما ينبئك بأنه جزء من نص غائب، أو معطى من قصة أو حكاية، أو اشارة إلى قضية، أو ايقاع شعري لقصيدة لها حضور لدى الجمهور، أو غير ذلك من أشكال الاظهار المقصودة.

وبناء على ذلك نستطيع القول إن ابن رشيق في دراسته للتضمين لم يكن اعتباطيا، وانما كان يعي ما يفعل حين يدخل في معارضة أو حين ينقل صورة أو موقفا، ودليل ذلك تنوع أشكال التضمين عنده بين أخذه لبيت شعر أو شطر من بيت أو كلمتين أو كلمة إلى تناوله أحياناً للمعنى بعيداً عن الحرفية للكلمة وشكلها.

إن الوعي الذي كان ابن رشيق يستحضر به النصوص وعي ادراكي مقصود لذاته، ولهذا فقد تنوعت مظاهره التي استخدمها بين الزيادة والاقتداء والتحوير والتحريف وقلب المعنى أو عكسه، وقامت هذه المظاهر على اختيارات متنوعة بين الكلمة أو الكلمتين أو الشطر وأحياناً البيت كله، فمن نماذج الاقتداء والاتباع التي ذكرها في كتابه قول كلثوم بن عمرو العناني من قصيدة يعتذر فيها للرشيد[1].

ومن فوق أكوار المهاري لبُانة

أحلّ لها أكل الذرى والغوارب

ثم أتى أبو تمام وعول على العتابي وزاد المعنى زيادة لطيفة بينّه فقال:

وقد أكلوا منها الغوارب بالسُّرى

فصارت لهم أشباحُهم كالغوارب

فاعتمد في تضمينه على كلمة (الغوارب) فأعطاها بعدا نفسياً وفنياً خلق لها جواً من الحيوية والنشاط تحسس القارئ بالدفق الشعوري الذي يفيض منها في بيت أبي

(١) العمدة، ١/ ٢٧٥.

تمام، مع أنها وردت في موضعين مختلفين من البيت، بل إنه كما هو واضح قد جاء متوافقا من حيث تساوي الكلمات فوردت في الشطر الأول بعد ثلاث كلمات وهذا الورود تشابه تماما مع الشطر الثاني، وهذا ما يؤكد أن اختيار الشاعر لهذه الكلمات لم يكن اعتباطيا، بل كان مقصودا لذاته.

ومن النماذج التي اعتمد فيها على الاقتداء أو الاتباع قول عبيدالله بن عبدالله بن طاهر[1]:

واني وان حدثتُ نفسي بأنني

أفوتُك إن الرأي مني لعازبُ

لانك لي مثلُ المكانِ المحيطِ بي

من الأرض أني استنْهَضتني المذاهب

وإلى هذه الناحية اشار أبو الطيب بقوله:

ولكنك الدنيا إليَّ حبيبة

فما عنك لي الا إليك ذَهاب

ومع أن أبا الطيب حرف الكلم عن مواضعه، الا أنه أخذ المعنى الذي ورد عند عبدالله بن طاهر وصاغ منه معنى يشابه معناه إلى حد بعيد، فانطلق في بنائه من الاستنهاض الذي يعد محركا وباعثا لعموميات المكان.

ويقوم التضمين عند ابن رشيق أحياناً على ترادف المعنى وتتابعه، فيذكر الشاعر معنى من المعاني يدير عليه بيته الشعري، فيأتي غيره ويزيده وضوحاً ومثال ذلك قول النابغة عندما أراد أن يصف طول العنق وتمام الخِلْقة لمحبوبته، فذكر القُرْط، ولم يسبقه إلى ذلك أحد من الشعراء:

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٧٩.

اذا ارتعشت خاف الجبانُ رعاثها

ومن يتعلّق حيثُ عُلّق يَفرَقِ

فجعل رعاثها يخاف ويفرق، وعذره ببعد مسقَطِه، فتناول هذا المعنى عمر بن أبي ربيعة فأوضحه بقوله:

بعيدة مهوى القُرطِ إما لنوفلٍ

أبوها وإما عبد شمس وهاشم

وتبعه ذو الرمة فزاد المعنى وضوحاً بقوله:

والقُرطُ في حُرّةِ الذِّفرى مُعلَقةٌ

تَباعدَ الحبلُ منه فهو يضطرِبِ[1]

فاراد كل من هؤلاء أن يرسم صورة واضحة لطول العنق وتمام الخلقة، فتباينوا من حيث القدرة على الاتيان بأفضل الصفات وأوضحها، فكان النابغة أقلهم وضوحا لأنه جعل الرعاث يخاف ويفرق، بينما استطاع ابن أبي ربيعة أن يرسم صورة أوضح لطول العنق بأن جعل المسافة بينهما بعيدة مما أتاح الفرصة للحبل بالحركة والاضطراب. وهذا التناول بين الشعراء الثلاثة يؤيد ما ذهب إليه محمد بنيس من أن النص في مفهوم التناص يصبح شبكة تلتقي فيها عدة نصوص أخرى يجعل منها الشاعر كنزه الشعري وذاكرته الشعرية[2].

وأحياناً يلجأ الشاعر إلى أخذ شطر البيت مع التحوير في بعض الكلمات كما في قول أبي تمام:

فقالوا: فما أولاك؟ صف بعض نيله

فقلت لهم من عنده كل ما عندي

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٣١٤.

(٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص ٢٥١.

وأصله من قول أبي نواس:

فكل خير عندهم من عنده[1]

فغيّر في بعض الكلمات تغييراً لم يؤثر على المعنى العام للنص، بل لجأ إلى التقديم والتأخير كوسيلة من الوسائل التي يلجأ إليها الشعراء، لبيان الابداع والخلق الفني عندهم، ولكن هذه الوسيلة سَرْعان ما تنكشف لدى القارئ خصوصاً إذا ما تذكرنا قول جان لوي كوباس «أن كل نص أو خطاب يرجع بصراحة إلى خطاب سابق»[2].

وتتضح صورة التحوير وعكس المعنى في قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذةً

حُبّاً لذكرك فليَلمني اللُّومُ

فأخذه أبو الطيب وعكسه فقال:

أأحبه وأحب فيه ملامة

إن الملامة فيه من أعدائه[3]

فاستطاع أبو الطيب أن يتشرب معنى بيت أبي الشيص وأن يمتصه، فأخذه وعكس معناه مما يعطي النص حضوراً واحياء وإعادة كتَابة من جديد في ذهن المتلقي، كما تُقدم للنص الآخر الغائب جرعات للبقاء والاستمرار وهذا هو اعادة الرؤية أي ابداع النص من بين الاف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديدة كي تنبثق من قلب هذا النص، ليبقى الأدب دائماً حياً نابضاً بالحياة والتجدد، ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده»[4].

---

(١) العمدة، ٢/ ٤٤.

(٢) التناص في معارضات البارودي، د. تركي المغيض (بحث)، ص ١٨.

(٣) العمدة، ٢/ ١٠٣.

(٤) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٣٤٢.

ومن صور التحوير الأخرى التي ذكرها ابن رشيق قول زيادة الأعجم:

فقم صاغرا يا شيخَ جرم فإنما
يقال لشيخ الصدق قُمْ غيَر صاغر
قضى الله خلق الناس ثم خُلِقتُمُ
بقية خلق الله آخرَ آخرِ

فأخذ الطرماح هذا المعنى فقال:

وما خُلِقتْ تَيمٌ وعبدَ مَناتِها
وضبة الا بعد خلقِ القبائلِ[1]

فاستغل الطرماح معنى (الخلق) الذي ذكره زياد الاعجم وخلق له سياقاً جديداً يتلاءم والموقف الانفعالي الذي استطاع الطرماح توظيفه له، فشكل منه نقطة مركزية وبؤرة مركبة أدت إلى تشكل صورة جديدة عنده تسامي صورة زيادة الأعجم، وذلك من خلال النفي التي افتتح بها دائرته الشعرية، اتبعها بصورة أقوى هي صورة الاستثناء التي تنفي التوحد والالتئام ضمن هذه الدائرة.

ومن صور التناص عنده انتقال السياق وتحركه من صورة إلى صورة، كما في قول النابغة الذبياني يذكر طول الليل:

كليني لهمٍ يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطئ الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجوم بآيب

---

(١) العمدة، ٢/ ١٧٣.

قال أبو الطيب في وزنه ورويه:

أعيدوا صباحي فهو عند الكواعب

وَرُدُّوا رقادي فهو لحظ الحبائب

فإن نهاري ليلةٌ مدلهمةٌ

على مقلة من فقدكم في غياهب[1]

فإن تحرك السياق وتغيره قد أدى إلى تغير في حركة الكلمات، هذا التحرك اعطاها مدلولا جديدا يقوم على خدمة السياق، ففي البيت الأول يشير الشاعر إلى طول الليل وضجره ويأسه منه، وقد عبر عن هذا اليأس والضجر بأن رسم صورة مؤلمة تصف بطء تحرك الكواكب فيه، حتى أصبح يظن أنه ليس بمنقض دائم الثبوت، هذا السياق في حركته أخذه المتنبي مع تغير بسيط في دوائر الانتقال للكلمة، وهذا ما يعطي بعدا أعمق لعملية التناص «ومعظم الكلمات كلما مرت من سياق على سياق تغيرت دلالتها بل تغيرت بطرق مختلفة، بل إن واجب معظم الكلمات هو أن تكون هكذا حتى تؤدي اللغة خدماتها للإنسان»[2]. ومن هذا المنطلق نرى المتنبي أعاد السياق العام وهو الضجر من طول الليل بصورة تختلف عن الصورة الأولى، فنراه هنا يتمنى عودة الصبح المضيء بعد أن أصبحت الظلماء تحيط به من كل جانب، وقد عبر عن هذا المعنى من خلال البنية الأولية للكلمة، التي من خلالها يعطي اللغة وظيفة أساسية هي حرية التعبير والاداء.

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٤١.

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ت، ص ٤٧.

الإجـازة:

وهي صورة من صور التناص الواردة عند ابن رشيق، فعرف هذا المصطلح على أنه «بناء الشاعر بيتا أو قسيما على ما قبله، وربما أجاز بيتا أو قسيما بأبيات كثيرة»[1].

ومن صور الإجازة- كما ذكرها ابن رشيق- هي ما أجيز فيه قسيم بقسيم فقول بعضهم لأبي العتاهية أجز:

بـرد الماء وطابا

فقال: **حبذا الماءُ شرابا**

وهذا التناص يعتمد على الكلمة التي تعد أساساً للتناص، فتنجذب هذه الكلمة إلى دائرته الشعرية لتتناسب مع موقفه، فأبو العتاهية أخذ كلمة (الماء) وبنى منها معنى جديداً يتسق مع المعنى الأول الذي يشير إلى حلاوة الماء وصلاحيته بينما نرى معنى الشطر الثاني كأنه استجابة نفسية قوية للشطر الأول ودليل ذلك الفعل (حبذا) الذي يعطي تواصلاً شعورياً قوياً يجعل القارئ يحس كأن الشطر واحد، أو كأن الشطر الثاني استجابة تلقائية حتمية لهذا الموقف.

وأما ما أجيز فيه بيت ببيت فقول حسان بن ثابت وقد أرق ذات ليلة فقال:

مـتـاريـك أذنـــابِ الأمــــورِ اذا اعـتـرت

أخــذنــا الــفــروعَ واجـتـنـبـنـا أصــولَـهـا

وأجبَل، فقالت ابنته، يا أبت، الا أجيز عنك، فقال: أو عندك ذاك. قالت: بلى، قال: فافعلي، فقالت:

مـقـاويـل لـلـمـعـروف خُـرسٌ عـن الخـنـا

كِـــرامٌ يـعــاطـون الـشـعـيـرة سُـولَـهـا

---

(١) العمدة، ٢/ ٨٩.

قال: فحمى الشيخ عند ذاك فقال:

وقـافـيـة مـثـلِ الـسـنـانِ ردفـتـهـا

تـنـاولـتُ مـن جـو الـسـمـاء نُـزُولـهـا

فقالت ابنته:

بـراهـا الـذي لا يـنـطـقُ الـشـعـرُ عنده

ويـعـجـز عـن آمـثـالـهـا أن يـقـولـهـا[1]

فاعتمد التناص على المعنى والكلمة، فنرى أن كلمة مقاويل تعادل متاريك في الوزن والمخرج الصوتي، أضافة إلى أن ابنة حسان قد أخذت المعنى نفسه هو المدح، ففي البيت الأول مدحهم بأنهم يترفعون عن سفاسف الأمور، فأخذت ابنته المعنى نفسه بألفاظ تختلف عن الفاظ البيت الأول. أما ما يتعلق ببيت الشيخ وابنة حسان فالتناص عندهم تناص في القوافي، فقافية بيت الشيخ (سولها) والروي عند ابنة حسان (يقولها)، فاشارات القوافي هذه تعد أقوى الإشارات وأكثرها قدرة على التناصية «وذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وللروي سلطان بالغ في اختيار الكلمة، واذا تضافر صوت الروي مع الوزن، في تركيب القافية صوتاً وايقاعاً، فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً»[2].

فتسرب القوافي قد أكد في ذهن القارئ فكرة المداخلة وفكرة الاستحضار والامتصاص للنصين «وهذا لا يعني أن الكاتب أصبح مسلوب الارادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، فالسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها القدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات، بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق»[3].

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٨٩.

(٢) الخطيئة والتكفير: د. عبدالله الغذامي: ٣٣٣.

(٣) المرجع السابق: ٣٢٤.

وهناك مظهر ثالث للإجازة وهو ما أجيز فيه قسيم بيت ببيت ونصف كقول الرشيد للشعراء: أجيزوا: الملك لله وحده

فقال الجماز: وللخليفة بعدَه

ولـــلـــمـــحـــبّ إذا مـــا

حـــبـــيـــبُـــه بـــات عـــنـــده[1]

فالقافية مشابهة والمعنى مختلف، فالشطر الأول اقرار بوحدانية الله، بينما نرى الشطر الثاني يختلف، فيضيف اضافات تجعل الملك للخليفة وللمحب، فتداخلت النصوص من حيث استعارة الفكرة من النص الأول، بينما نرى الابيات الأخرى محورة ممتصه من المعنى نفسه، بألفاظ تختلف عن السياق الأول، وذلك كي يثبت الشاعر قدرته وبراعته اللغوية وحذقه في البناء الرصين.

ويبدع ابن رشيق في حديثه وتوضيحه لمفهوم (مداخلة النصوص) من خلال طرحه لمفهوم (التمليط وهو كما عرفه «أن يتساجل الشاعران فيضع هذا قسيماً، وهذا قسيما لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه»[2] ومثال ذلك أن أمرأ القيس قال للتوأم اليشكري: إن كنت شاعراً كما تقول فملط أنصاف ما أقول فأجزها، قال: نعم، قال امرؤ القيس:

أحارِ ترى بُريقا هبّ وَهناً

فقال التوأم: **كنار مجوس تستعر استعارا**

فقال امرؤ القيس: **أرقت له ونام أبو شريح**

فقال التوأم: **إذا ما قلت قد هدأ استطارا**[3]

---

(١)العمدة، ٢/ ٩٠.

(٢)العمدة، ٢/ ٩١.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٩١.

فأخذت عملية تداخل النصوص شكلاً آخر يقوم على عملية ابداعية تتشابك حبالها وتتواصل خيوطها مع مبدعها الأول، فيعتمد هذا التداخل على عنصر الذاكرة، الذي يختزن في ذهن المبدع لحظة البزوغ، كما يعتمد على الموروث الثقافي في ذهن الشاعر ليتمكن الشاعر من استحضار المعنى المناسب للنص الغائب، وفي هذه العملية يتوحد الموروث مع الابداع في نص متجدد، ومن هنا فإن التمليط ينطوي على قدرة خاصة في المبدع لاظهار مدى استطاعته للمساجلة وابداء الرأي وتجريب الخواطر في العمل الواحد.

ولم يكن التمليط مقصوراً على شاعرين بل تعدى ذلك إلى مجموعة من الشعراء، وذلك ما أورده ابن رشيق من أن ابا نواس والعباس بن الاحنف والحسين بن الضحاك الخليع ومسلم بن الوليد خرجوا في متنزه لهم ومعهم يحيى بن المعلى فقام يصلي بهم فنسي الحمد وقرأ (قل هو أحد) فأرتج عليه في نصفها فقال أبو نواس: أجيزوا.

أكثر يحيى غلطا
في قل هو الله أحد

فقال عباس:

قام طويلا ساهيا
حتى اذا أعيا سجد

فقال مسلم:

يَزحرُ في محرابه
زحيرَ حبلى بِولد

فقال الخليع:

كــــــأنمــــــا لــــســــــانـه

شُــــدَّ بـحـبـل مـــن مَـسَـــد[1]

فتداخل النصوص هنا قد تم من خلال التداعي في الأفكار والمشتركات اللفظية بحيث تصبح كأنها بنية واحده لا حدود بينها ولا فواصل.

الإشـارة:

وهي وسيلة تناصية تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، ولا يأتي بها الا لشاعر الحاذق الماهر لأنها تنطوي على ملامح ايحائية خفية، يتم التداخل بين النصوص الإشارية من خلال التلويح الذي يعد وسيلة من وسائل الإشارة.

فالتلويح عنده باللفظ ودلالة الإشارة عن بعد كقول المجنون العامري:

لـقـد كـنـتُ أعـلـو حـبَّ لـيـلـى فـلـم يـزل

بـي الـنـقـضُ والابـــرامُ حـتـى علانـيـا

فلوح بالصحة والكتمان ثم بالسقم والاشتهار تلويحا عجيبا، واياه قصد أبو الطيب فقال:

كـتـمـتُ حـبـكِ حـتـى مـنـكِ تـكـرِمـةً

ثـم اســتـوى إســراري وإعــلاني

لأنـــه زادَ حـتـى فـاضَ عـن جـسـدي

فـصـار سُـقْـمي بـه في جسـم كـتـمـاني[2]

فلم يأخذ المعنى الذي أورده المجنون بحرفيته، بل ابتعد عنه قليلاً فقلبه ظهرا لبطن لم يقم المتنبي بمحاكاة النص أو الهجرة إليه كما هو معروف في مضمون التناص، بل

(١) العمدة، ٢- ٩١.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٠٤-٣٠٥.

استطاع أن يفلت من هذه القيود، فأبدع في تناوله وطرحه لمفهوم الحب عنده. فجعل الاسرار والإعلان لهذا الحب سيان. ولجأ بذلك إلى التلاعب بالألفاظ وتحويرها حتى عقد المعنى وأخفاه، وذلك واضح من قوله (فصار سقمي به في جسم كتماني)، ولكن تحايل المتنبي على هذا النص بتلاعبه بالألفاظ وقلبه المعنى يجعلان القارئ يكتشف أنه في تناصه اعتباطي غير مقصود لذاته، ومثل هذا الاعتباط يقع في النص ولا يخلو منه شاعر ولا كاتب لأن كل نص مبني على تراث ضخم من نصوص تغلغلت في رصيد المبدع الذي لا بد من أن يمر بمرحلة أولية من القراءة والحفظ والمحاكاة، ولذلك فقد لجأ المتنبي إلى التعقيد والغرابة في المعنى حرصاً منه على تعزيز ثقته بنفسه واعتداده بها، تلك الصفات التي كانت من أساسيات شخصيته، وهذا التعقيد لا يخفي هجرة النص عنده، لأنه ليس بمقدور أي نص أن يكون فاعلاً خارج اعادة انتاج ذاته ومنتوجيته ... وحين يكون النص فاعلاً، أي مقروءاً. فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل انتاجه باتجاه تحقيق سلطته»[١].

الرمز:

ومن أنواع الإشارة الرمز كقول أحد القدماء يصف امرأة قُتل زوجها وسبيت:

عقلتُ لها من زوجها عددَ الحصى

مع الصبح أو مع جُنح كلِّ أصيل

يريد أني لم أعطها عقلاً ولا قوداً بزوجها، الا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى وأصله من قول امرئ القيس:

ظَللتُ ردائي فوقَ رأسي قاعدا

أَعدُّ الحصى ما تنقضى عَبراتي[٢]

---

(١) حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١١٥. وانظر في ذلك دينامية النص د. محمد مفتاح ص ١٠٣ وما بعدها حيث اتخذ بديلاً لهذا المصطلح (هجرة النص) هو (تناسل النص).

(٢) العمدة، ١/ ٣٠٥.

فالبيت الأول استخدم الرمز استخداما واضحاً حتى يستطيع من خلاله رسم الصورة الذهنية التي يريد اظهارها في هيكل فني، ولكن هذا الاستخدام تداخل مع قول امرئ القيس تداخلاً واضحاً وإن اختلفت الصيغ والكلمات، الا أن دائرة المعنى واحدة، وهذا ما يؤكد قول جان لوي كوباس أن كل نص أو خطاب يرجع بصراحة إلى خطاب سابق. ويتخذ الرمز عند ابن رشيق صورة أخرى هي «التحليق على المعنى» كقول أبي نواس يصف كؤوسا ممزوجة فيها صور منقوشة:

قـرارتـهـا كـسـرى وفي جَـنـبـاتـهـا

مـهـاً تـدَّريـهـا بـالـقـسـيِّ الـفـوارسُ

فـلـلـخـمـر مـا زُرّت عـلـيـه جُـيـوبُـهـا

ولـلـمـاء مـا دارت عـلـيـه الـقَـلانُـس

يقول: إن خد الخمر من صور هذه الفوارس التي في الكؤوس إلى التراقي والنحور، وزبد الماء فيها مزاجا، فانتهى الشراب إلى فوق رؤوسها. وهذا مما سبق إليه أبو نواس وأرى- والله أعلم- أنما تحلف على المعنى من قول امرئ القيس:

فلما استطابوا صُبّ في الصحنِ نصفُه

ووافـــى بمـاء غـيرِ طَـرقٍ ولا كَـدرِ[1]

إن التناص في هذه الأبيات ابتعد عن صورته المألوفة، فلم يكن تضمينا يدخل ضمن علامات التنصيص، وانما قام على استحضار نص قديم لشاعر جاهلي امرئ القيس ومن خلال عملية الاستحضار تتم المراجعات الذهنية والفكرية بشكل يصعب ادراك محتوى هذه العملية وأبعادها، ليتخذ الشاعر منها مجالا رحبا لتوليد ما يشاء من الصور والكلمات الابداعية الحية. فكما نرى أن أبا نواس تحلق على معنى امرئ القيس فاخفاه بينما رسم للخمر من صور للكؤوس المنقوشة، هذا المعنى الذي يقترب من

---

(١) العمدة، ١/ ٣٠٦.

معنى امرئ القيس عندما قال: «استطابوا» فجعل الماء والشراب قسمين لقوة الشراب. فتسلق «الحسن» عليه وأخفاه بما شغل به الكلام من ذكر الصور المنقوشة في الكؤوس، ويفسر هذا التخفي من أبي نواس بأنه لم يكن يرضي أن يتعلق بمن دون امرئ القيس وأصحابه.

إن عملية الاستحضار للنصوص تعتمد على الدخول في حوار داخلي مع النص الغائب ليستطيع الشاعر من رصد العلائق بعضها ببعض التي تكشف عن الميكانيزمات المتحكمة في النص، وآلياته التي يتناسل بها ويتوالد حتى يصير كيانا قائماً بذاته، ومن أهم هذه الآليات الكلمة سواء كانت مذكورة أم مضمرة، فقد تذكر الكلمة وقد تضمر لاغراض سياسية أو دينية، ومن أمثلة ذلك ما نجده في أشعار الالغاز والقوزية والتعمية[1].. وهذا ما يفسر سر تحليق أبي نواس على معنى امرئ القيس من خلال الكلمة.

السرقات:

تناول ابن رشيق هذا الباب في كتابه العمدة، فكتب فصلاً طويلاً تحدث فيه عن السرقات وأنواعها، وقد كان صادق الحس النقدي حين قرر أن الحديث في السرقات «متسع جدا، ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، الا على البصير الحاذق بالصناعة وأُخر فاضخة لا تخفى على الجاهل المغفل»[2].

ولم يقتصر ابن رشيق على بيان رأيه في هذه القضيةّ بل أورد آراء لنقاد آخرين، وذلك كي يثبت صدق حسه النقدي، فذكر رأي الجرجاني الذي يوافق ما قاله ابن رشيق حيث يقول: «ولست تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب وبين الاغارة والاختلاس، وتعرف الالمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز

---

(١) دينامية النص، د. محمد مفتاح، ص ٩٤.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨٠.

ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحدا أحقَّ به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدى فملكه واجتباه السابق فاقتطعه»[1].

ولم يتوان ابن رشيق عن ذكر رأي استاذه عبدالكريم النهشلي في هذه القضية «قال عبدالكريم: قالوا: السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت أمرئ القيس وطرفه، حين لم يختلفا الا في القافية فقال أحدهما (وتحمل) وقال الاخر (وتجلد) ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ على المعنى، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهرة، وهم قليل[2].

ولذلك نلاحظ أن موقف هؤلاء النقاد من القضية يكاد يكون متقارباً وهو أن السرقة تقوم على أخذ المعنى بلفظه كما هو، عندئذ يعد الشاعر سارقاً. ويتفقون أيضاً على أن هذه القضية من القضايا الشائكة التي يصعب الفصل فيها وبيان قواعدها وتفاصيلها. منطلقين في ذلك من منطلق ضَيّق مجال القول أمام الشعراء وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر القط حينما فسر السرقات من خلال وجهة نظر السلف فيرى «أن ضيق المجال أمام الشعراء اضطرهم إلى البحث عن معان جديدة أخذوها من الشعر العربي ونجحوا في اخفاء المصادر التي أخذوا عنها، اما بتغيير الأشكال التي كانت عليها في شكلها الأول، أو بالزيادة عليها، أو ينقلها من موضوعها الأول إلى موضوع آخر»[3].

يبدو أن موقف ابن رشيق من السرقات في كتابه العمدة لم يكن القصد منه طرح هذه القضية وبيان أنواعها، وإنما كان هدفه بيان خطورتها وصعوبة ايجاد مخرج منها- فهي غامضة- كما قال- الا على البصير الحاذق، ومع هذا فإنه فيم تكون السرقة فيقول: «والسرق أيضا انما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال انه أخذه من غيره»[4].

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ٢٨٠.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٢٨١.

(٣)مفهوم الشعر عند العرب، د. عبدالقادر القط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٠.

(٤)العمدة، ٢/ ٢٨١.

ولذلك لم يترك المجال أمام الشاعر مفتوحاً له كما يشاء، بل قيده بقيود وحدّ له حدودا عليه الا يتجاوزها، فاعتبر مفتاح دائرة السرقة هو أخذ المعنى بلفظه دون الاشارة إليه، فهذه هي حدود السرقة كما رآها. وحتى يضمن حرية الابداع للشاعر المبدع، فقد بين مساوئ السرقة ومحاذر هذه القضية «فاتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل»[1].

فهو يؤمن بعملية التأثر والتأثير التي تستدعي الاستحضار للماضي بصورة الحاضر على شكل قوالب فنية تميز الشاعر المتأثر برغم ما أضافه، وما ابدعه بالنسبة لمن سبقه «ومن ثم فإن درجة التمثيل وكيفية الاستفادة من النصوص السابقة وتشكيل الاطار الخاص بالشاعر هو الذي يحدد درجة تفرده وابداعه، أو تقليده واتباعه. فيما انتج من نصوص، وبذلك فالمستوى الفني هو الذي يحدد درجة التمييز والتفرد»[2].

وليس معنى ذلك أننا نلغي ما قد يحدث من تجاوزات في التأثير، أو تتغافل عن مستوى العلاقة المنضبطة بين السابق واللاحق في مجال النصوص، إنما نحتكم إلى خواص عملية الخلق الفني نفسها وأطرها المرجعية وبذلك يصبح تداخل النصوص أو التناص علاقة دالة وأداة للكشف عن الاصالة دون اقحام مفهوم من خارج عملية الابداع والخلق الفني نفسه، وهو لفظ السرقات وما قد يقترن به كالتلبيس[3]، وغيره مما يطامن من قيمة الابداع كفعل فني.

إن المتعقب لأقوال السابقين ومناقشاتهم في كتب التراث حول هذه القضية، يستطيع أن يميز بين ضربين من المفردات، شكّلا العلاقة بين النصوص عند اللاحقين والسابقين من الشعراء، النوع الأول، الفاظ مثل: الابتداع، الاستيفاء، النقل، التوليد، الزيادة، المواردة، المرافدة، التتميم، الاختراع، الاخفاء، الرجحان ... هذه المفردات التي تكشف

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ٢٨١.

(٢)الاسس النفسية للابدع الفني، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨١، ص ١٨٠.

(٣)عيار الشعر لابن طباطبا، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٤، ص ١١٢.

عن اتصال نصوص اللاحقين بنصوص السابقين، وحسن تلقي وتأثر أولئك بهؤلاء ومحاولة اللاحق التمييز والابداع والتفرد في مجال الخلق الفني في الوقت نفسه، اذ تكشف هذه المفردات عن امتدادات للنص تثريه، كما تسمح له بالتنامي والتكثيف، لأنها ليست مجرد استعانة بشيء خارجي، وبذلك فإن تجاوزها للنص السابق، وانحرافها عنه، يعد توجها أصيلا، تسهم في تشكيل بنية جديدة للنص ذات مواصفات مغايرة.

بينما النوع الثاني مفردات مثل: الاتباع، الاحتذاء، الأخذ، الاغارة، الاجتلاب، السلخ، الانتحال، الاصطراف، الاهتدام ... الخ[1].

وهي تكشف عن الأخذ غير الحميد غالباً، الذي يعتبر منقصه ومذمة في حق سالكيه، يجردهم من التمييز والابداع والتفرد، ولكن كلا النوعين من المفردات يعزز لنا مواصفات العلاقة بين السابقين واللاحقين في مجال الابداع ونقيضه، بما يؤكد أن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى، وأن النص الجديد، يسهم فيه تقاطع نصوص أخرى داخلة، لأنه مبني على بناء سابق، أو تركيبات مسبقة، وأن مبدعه قد تمثل نصوصاً أخرى مثل ممارسته لهذا النص موضع الفحص والتحقق العيني لهذه المقولات السابقة.

ويميز د. محمد مندور بين أربعة أضرب من الأخذ في مجال تحديد العلاقة بين النص السابق ولاحقه في مجال الابداع قديماً وحديثاً، وهي:

١ - **الاستحياء:** وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمعان جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب.

٢ - **استعارة الهياكل:** كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو قصة من أسطورة شعبية، أو خبر تاريخي، وينفث الحياة في هذا الهيكل حتى ليكاد يأخذه من العدم.

٣ - **التأثر** وهو أن يأخذ الشاعر أو الكاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب، ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا، كما قد يكون من غير وعي، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه.

---

(١) السرقات الأدبية، د. بدوي طبانة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٥٢ وما بعدها.

٤ السرقات، وهذه لا تطلق اليوم الا على جمل أو أفكار أصلية. وانتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها، وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة[١].

إن البحث في موضوع السرقات بين الشعراء إنما هو ضرب من مظاهر التداخل بين النص وغيره من النصوص في هذا المجال، ووسائل الاتصال بين هذه النصوص تقوم في غالبها على الاختراع والاتباع والسرقة، فالأول وهو الاختراع ابداع يخرج على المألوف، والثاني استفادة ظاهرة من غيره أضاف إليها جديداً والثالث نقل عن هذا الغير، وأتصور أن النوعين الأولين تداخل نصوص أحدهما بدون وعي وهو الاختراع، والآخر قرين بوعي صاحبه، وهي الاستفادة.

وقد يسميها بعض النقاد استعارة، وقد تدق أو تخفى على النقاد المهرة»[٢].

إن تقسيم السرقات إلى متعمدة وغير متعمدة، يجعلنا نرى أن تداخل النصوص أمر يسلم به النقد القديم، وإن كانت العصبيات والمنافسات قد تجاوزت الحد فأدخلته في مفهوم السرقات المتعمدة، فابن وكيع في كتابه «المنصف» الذي حاول فيه اثبات هذا المسلك الشائن في شعر المتنبي، نجده يقول «وما شيء اعجب من وقوع جملة الشعراء في أمر يشترك فيه قديمهم ومحدثهم، من استعارة الالفاظ والمعاني على مر الزمان بتحكيك الفحول منهم الشعر، وتنقيتهم اياه، حتى إنهم كانوا يسمون قصائدهم «الحوليات» لانهم كانوا يعيدون النظر فيها حولا كاملا قبل ظهورها، فلم يعصمهم طول النظر وكدّ الخواطر والفكر من أن يلم بعضهم بكلام بعض»[٣].

وقد اتسع مفهوم الاتصال بين النصوص في تراثنا النقدي حتى شمل الشعر والنثر، فابن طباطبا وابن رشيق يرون أن من البراعة اتصال الشاعر بالنثر لجلب معان جديدة،

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، ص ٣٥٩.

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا، ص ١١٣.

(٣) المنصف، لابن وكيع تحقيق محمد يوسف نجم، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤، ص ٦.

يصوغها صياغة خاصة به، قيل للعتابي بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول وإذا فتّشنا أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسباً قريباً أو بعيداً»[١].

من ثم يرى ابن طباطبا أن ذلك الصنيع يخفي المعنى، فيشهد لصانعه بالمهارة يقول: «وأن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، ويعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الاصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الامر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها»[٢].

وهكذا يرى ابن طباطبا أن فعل تداخل النصوص فعل واع يتم من قبل الشاعر بمهارة وخذق، كما يصوره تصويرا ماديا يجلي جانب الصنعة فيه.

إن اهتمام النقاد بقضية اللفظ والمعنى، وتركيز جهودهم على الفصل بينهما، كانت من العوامل التي أدت إلى اهتمام النقاد بقضية السرقات، فكانت أحد الملامح الرئيسية للدراسات النقدية منذ الجاحظ وهو يتحدث عن أن المعاني مطروحة في الطريق ... وإنما مجال الابداع في الألفاظ وصياغتها، ثم كانت تقسيمات ابن قتيبة «فيما حسن لفظه وجاده معناه ...» ثم توجهات أبي هلال العسكري في عنايته بالألفاظ التي هي في نظره كساء للمعاني[٣].

---

(١)عيار الشعر، ص ١٢٧.

(٢)عيار الشعر، ابن طباطبا، ص ١١٤.

(٣)الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي البجاوي، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦، ص ٥٧، ٦٠.

ولذلك كانت قضية اللفظ والمعنى والفصل بينهما «من المسوغات التي اعتمد عليها نقاد السرقات في الحكم بتحقيقها أو عدمه في النص موضع الفحص بناء على أحد هذين الجانبين، وهي في الوقت نفسه من مرجحات كون ظاهرة الأخذ في معظم الاحيان تداخل نصوص وليست سرقات»[1].

أما في القرن الخامس الهجري، فقد شهد هدوء العصبيات التي استثارت هذه القضية فابن رشيق القيرواني يقرر أن اللفظ جسم روحه المعنى، وأن الشاعر هو من تلمع لديه «توّليد لمعنى واختراعه، أو استطراف لفظه وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، والا كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن»[2].

ومن هنا نلاحظ اهتمام ابن رشيق بالاتصال بين النصوص على وجوه مختلفة وذلك من خلال استفادة اللاحق من السابق، واكماله له آو الزيادة عليه، أو صرف معنى إلى وجه غير الوجه الذي استعمل فيه، لانه- كما ذكرنا- يرى أن السرق لا يقع في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ولهذا فقد كان منهجه في باب السرقات، منهج المقنن الذي يضع الحدود والتعاريف لكل قسم ثم يستشهد له فمثلاً نراه يعرف الاغارة على أنها «أن يضع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا

وإن نحن أومأنا إلى الناس وقَفوا

فقال: متى كان المُلك في بني عُذرة، إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره، وقد زعم بعض الرواة أنه قال له: تجاف لي عنه فتجافى جميل عنه[3].

---

(١) معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، د. سعد أبو رضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٨، ص ٢١.

(٢) العمدة، ١/ ١١٦.

(٣) العمدة، ٢/ ٢٨٤.

إن تناول ابن رشيق لقضية السرقات لم يكن تناولا تقليديا، بل كان تناولا صادراً عن وعي وتمرس بشؤون النقد وقضاياه، فطرح من خلالها نصوصاً شعرية كثيرة، أفرد لكل نص نوعه، هدف من وراء ذلك إلى تقرير أن السرق لا يقع الا باللفظ، فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقاً، ولا يقع في المعاني المشتركة. ان النصوص التي استحضرها ابن رشيق في هذه القضية تجعلنا ندرك اقتناعه التام بعملية التداخل بين النصوص أو تحاورها أو تجاورها أو هجرتها، هذا التداخل الذي يتخذ عنده وسائل متفرقة كزيادة المعنى، أو النقصان أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، وهذه الأمور يرى أنها حتمية بين الشعراء، والا لم يسم الشاعر شاعراً، تستمد حتميتها من تعاقب الازمان، فالماضي يرفد الحاضر، والحاضر يعيش على سوابق الماضي، وهكذا تسير الامور بحركية دائرية مستمرة «لأن أي نص أو جزء من نص دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب، وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان، والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقييم مالا يحصر من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائب التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله»[١].

ومن هنا نرى أن قضية السرقات، يجب أن ينظر إليها على أنها عملية تشرب نص لجزء من نص أدبي آخر، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاطة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة، ويصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود، ومن خلال قصيدة نستطيع أن نقرأ مئات القصائد»[٢].

---

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٦.

تعتمد دراسة النص الأدبي على تفسيره تفسيراً جاداً، ينبع من داخل النص نفسه، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، وكذا كما قال (دي مان) يصف العلاقة بين النص والتفسير «يعتمد التفسير اعتمادا مطلقاً على النص كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير» لأن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوي وثقافي[1] ولذلك يجب أن يدرس ضمن اطار يبرز تفاعل النصوص بصور شتى، هذه الصور تحدد النص وماهيته وتعرفه، وأغلب هذه الصور تدور حول المفاهيم التالية:

١- النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر.

٢- الحوارية بين النصوص المتداخلة.

٣- المعارضة.

٤- المناقضة.

٥- السرقة.

٦- الاقتباس والتمثيل والمواردة والعنوان والتوليد.

٧- التضمين أو الاسترفاد أو الاستدعاء[2].

لجأ أبن رشيق القيرواني في عرضه لقضية السرقات إلى اتباع وسائل توضيحية لمداخلة النصوص عنده استلهمها من محصوله اللغوي والثقافي، فعرض كثيراً من النماذج الشعرية الدالة على صحة تفسيره وصدق منهجه، تأرجحت هذه النماذج بين الحضور لنماذج أدبية أخرى وتفاعلها معها، وبين اجراء حوارية بين نصه ونصوص أخرى أو هجرة النص الحاضر إلى نص غائب، تتفاعل معه ليشكل من خلال ذلك فكرة النصوص المتداخلة، لأن النص يتحدى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدهما

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٢) المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧، ص ٢٣.

وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية[1]، فقدرة النص على الاختراق لا تحدّ بحدود، فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز.

اعتمد ابن رشيق على استلهام الموروث الثقافي واللغوي في بنيته لهياكل الشعر المستحضرة، هذا الاستلهام تمثل في حضور النص الأدبي الغائب إلى نصوصه التي اعتمدها، ولذلك نراه يستحضر النص الغائب لموقف نقدي مناسب يتلاءم وطبيعته، فعندما استحضر نماذج على الالتقاط والتلفيق اعتمد نصاً أصلياً يقيم عليه تعريفه وتوضيحه، ثم يبين مواطن السرقات التي تمت في البيت الشعري فمثلاً عندما نستعرض نماذجه على قضية الالتقاط والتلفيق فقد ذكر قول يزيد بن الطثرية.

اذا ما رآني مُقبلاً غضّ طرفَه

كأن شعاعَ الشمسِ دوني يقابله

ذكر أن أول هذا البيت من جميل:

اذا ما رأوني طالعا من ثنيةٍ

يقولون من هذا وقد عرفوني

ووسطه من جرير:

فغضّ الطرفَ إنك من نمير

فلا كعبا بلغتَ ولا كلابا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبصرتني أعرضتَ عني

كأن الشمس من حولي تدورُ[2]

---

(١) الخطيئة والتكفير، ص ٦٢.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨٩.

فكما نلاحظ أن عملية الاستحضار قد تمت بفعل الوعي والادراك الذي تمثل في هذا الموقف، هذا الاستحضار أدى إلى تداخل الكلمات والصور فيزيد بين الطثرية له عالمه الخاص في البناء الثقافي واللغوي، ولكن هذا لا يمنعه من استحضار النص الشعري ومحاكاته واستعارة بعض هياكله المناسبة للموقف نفسه، وذلك بسبب عملية التحرك للسياق الأدبي على مختلف الأزمنة والأمكنة دون قيود ولا حدود، ولذلك فإن (اذا ما رآني) و(غض طرفه)، و(كأن شعاع الشمس) تعد قوالب سياقية يحق للشاعر التعامل معها من منطلق تداخل النصوص الذي أشار إليه (ديريدا).

ولم يقتصر حضور النص الغائب على أخذ كلمات، بل تعدى ذلك إلى أخذ شطر البيت وهذا ما سماه ابن رشيق باشتراك اللفظ المتعارف عليه كقول عنترة.

وخيلٍ قد دلفتُ لها بخيل

عليها الأُسد تهتصر اهتصارا

وقول عمرو بن معدي يكرب:

وخيلٍ قد دلفتُ لها بخيل

تَحيةُ بينِهم ضَربٌ وجيعُ

وقول الخنساء:

وخيلٍ قد دلفت لها بخيل

فدارت بين كبشيها رَحاها

ومثله:

وخيل قد دلفت لها بخيل

ترى فُرسانَها مثلَ الأُسودِ[1]

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٩٢.

فنلاحظ أن شطرا واحداً قد كرر في المواقف الأربعة السابقة، وهذا الشطر يحمل الحروف والكلمات نفسها، فتكررت الكلمات نفسها في الأبيات الأربعة. هذا التكرار يحمل في كل سياق معنى يرتبط وعجز البيت ارتباطاً يبعد عنه المشابهة وهذه العملية «لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن ارادته، ولكنها فاعلية وراثية لعملية الكتابة، فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد»[1] وهذه العملية التكرارية تمنح النص قوة خفية وهي كما يقول الغذامي عملية حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة في الصحراء تلقائياً.

ويتمثل الحضور عند ابن رشيق في عمليات تكرارية خفية تعتمد على أحضار المعنى من النص الغائب كقول أبي الشيص:

أجدُ الملامةَ في هواكِ لذيذةً

وقول أبي الطيب:

أأحبه واحب فيه ملامة[2]

فالمعنى هو اقتران الحب باللوم، فأبو الشيص يرى أن اللوم في سبيل حبها له لذة خاصة ولكن أبا الطيب يؤكد على ضرورة وجود الحب النقي الخالي من اللوم.

إن لحظة استحضار النصوص وتداخلها عملية لا يمكن أن تحد بحدود بحيث تقف أمام هذه الانطلاقة الواسعة لاشاراتها، لأن هذه الإشارات المكررة تتحرك كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر دون قيود. فمثلاً قول أبي نواس:

مَلِكٌ تصوّرَ في القلوبِ مثاله

فكأنه لم يخلُ منه مكانُ

---

(١) الخطيئة والتكفير، ص ٥٦.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨٧.

اختلس هذا المعنى من قول كثير:

أريـــــدُ لأنـســـى ذكـــرّهـــا فـكـأنـمـا

تمـــثّـــلُ لي لـيـلـى بـكـلّ سـبـيـلِ[1]

فوجود معاني مشتركة على صعيد العمل الأدبي يحتم وجود تداخلات بين النصوص الأدبية، فقد تحدث كُثّير عن تجربة خاصة به في حبه مع محبوبته فهو يتمنى أن ينسى ذكرها ولكنه لا يستطيع، فجاء أبو نواس وحول المعنى إلى مديح فجعل حضور ممدوحه حضوراً مؤكداً في قلب محبيه ولا مثيل له، ونراه عمم هذا الحضور- مبالغة في المدح- حتى أنه لم يخل منه مكان الا وتعلق به لحبه له وعدم قدرته على التخلص من هذا الحب الآسر.

«فما هذا التداخل إلا حركة من حركات النصوص عبر اشاراتها، وما تحمله هذه الحركة معها من سياقات، لأن صانعي النصوص ليسوا نتاجاً ثقافي لسياقات الموروث الأدبي وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كافراد وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم»[2].

ومن هذا النوع قول عبدالله بن مصعب:

كـــأنـــك كـنـت محـتـكـمـا عـلـيـهـم

تـــخـــيّرُ في الأبـــــوةِ مـــا تـشـاء

فتداخل هذا النص مع نص أبي نواس:

خُـــلّـــيـــتْ والحـــســـنَ تـــأخـــذُه

تـــنـــتـــقـــي مـــنـــه وتـــنـــتـــخـــبُ

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٨٨.

(٢) الخطيئة والتكفير، ص ٥٦.

فـاكـتـسـت مـنـه طـرائـفـه

ثُـمَّ زادت فـضـلَ مـا تـهَـبُ[1]

فالاشارة المقتبسة هي حركية الانتفاء أو التخير فقد اكتسبت في نص أبي نواس قوة أصلية جعلتها بناء محكما تتناسب وبناء سياقها ومدلولها، بينما نلاحظ أن لها بناء أقل قوة في نص عبدالله بن مصعب.

وقد تلزم حركة النصوص الشاعر إلى تغيير المعنى المهاجَر إليه واعطائه معاني جديدة تختلف في سياقها وارتباطها كقول امرئ القيس:

اذا مـا ركـبـنـا قـال ولـدانُ حـيـنّـا

تـعـالَوا إلى أن يـأتـنـا الـصّـيـدُ نحطب

نقله ابن مقبل إلى القدح فقال:

اذا امـتـحَـنَـتـه مـن مَـعَـدٍ عِـصـابَـةٌ

عـداريـة قـبـل الافـاضـةِ يـقـدح

نقله ابن المعتز إلى البازي فقال:

قـد وثـقَ الـقـومُ لـه بمـا طَـلَـبْ

فـهـو إذا عـرّى لـصـيـد واضـطـرب

عـروا سـكـاكـيـنـهـم في الـقُـرُب

نقلته أنا – ابن رشيق – إلى قس البندق فقلت:

طـيـرٌ أبـابـيـلُ جـاءتـنـا فـمـا بـرِحَـت

الا وأقـواسُـنـا الـطـيـرُ الأبـابـيـلُ

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٨٨.

ترميهم بحصى طير مسوّمة
كأنّ معدنها للرمي سجيّل

تعدو على ثقة منا بأطيبها
فالنار تقدح والطنجير مغسول[1]

فنلاحظ أن الحركية المستمرة للنصوص هي التي تساهم في تغيير معاني الدلالات وتوسعها ومدى مناسبتها وصلاحيتها لما وضعت له.

ومن النظرات الجديدة التي اعتمدها النقد الحديث في تحليل قضية السرقات وفهمها بمقاييس عصرية، قضية استحضار الغائب أو هجرة النص بمعنى أن نصاً قد يتداخل مع نص آخر عن طريق الهجرة إلى معناه باعتماد عنصري الحضور والغياب وهذه العملية لا تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهي من ناحية تثري النص اثراء دائمياً باجتلاب دلالات لا تحصى إليه. ومن ناحية آخرى تفيد في ايجاد قراء ايجابيين يشعرون بأن القراءة عمل ابداعي[2].

إن هجرة النص أو استحضار الغائب هي عملية تشكيل ابداعية تنتج عن الكتابة التي تترك هذا الأثر، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص «وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فالكتابة اذن صيغة لانتاج الوحدات وابتكارها»[3].

ومن هنا نرى ابن رشيق يعتمد الأثر أو هجرة النص في تحليله وعرضه لقضية السرقات، وتتحد النصوص المهاجر إليها مع النص المهاجر اتحاداً قوياً ينفي الاثر بينهما وذلك كقوله عندما عرف نوعاً من السرقات وهو سوء الاتباع «أن يعمل الشاعر

---

(١) العمدة، ٢ / ٢٨٨.

(٢) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي. ص ٨٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

معنى رديا ولفظاً ردياً مستهجنا، ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على ردائه نحو قول أبي تمام:

باشرتُ أسباب الغِنى بمدائحٍ

ضَربتْ بأبوابِ الملوك طُبولا

فقال أبو الطيب:

اذا كان بعضُ الناس سيفا لدولةٍ

ففي الناس بُوقاتٌ لها وطُبول[1]

فنلاحظ أن النص المهاجر يستنطق المهاجرَ إليه على رداءته، هذا الاستنطاق قام على تشرب وامتصاص لصوت الطبل عند الشاعرين فاستخدماه في موقفين مختلفين نتيجة لتنوع ثقافة كلا الشاعرين.

وتستدعي عملية الغياب والحضور أو هجرة النص أن يتأثر النص الشعري بغيره تأثراً اتباعياً يعتمد فيه على الكلمات الأولية التي تمثل ركائز أساسية في عملية الاستحضار، وهذا ما طرحه ابن رشيق في حديثه عن قضية كشف المعنى في قول امرئ القيس:

نمشٌّ بأعراف الجياد أكفنا

اذا نحن قمنا عن شواء مضهب

فقال عبدة الطيب بعده:

ثمةَ قمنا إلى جُردٍ مُسوَّمة

أعرافهن لأيدينا مناديِلُ[2]

(١) العمدة، ٢/ ٢٩١.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٩٠.

فاعتمد الشاعر عبدة بن الطيب على مواد خام جاهزة تمثلت في وصف الخيل وبيان قوتها وشدة تحملها للسفر ذكرها امرؤ القيس، فكانت هذه المعاني تمثل معادلة طرفها الأول الحضور وطرفها الآخر الغياب، ويتنازع الطرفان هذا النص، ولكن عملية الغياب تطغى في العمل الأدبي على كل العناصر الأخرى «ولا حضور الا لعاملين فقط هما القارئ والنص، وهذان العاملان يشتركان في صناعة الأدب أو الأدبية. فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة، والنص يعتمد على هذه الفعالية اعتماداً كاملاً وبدونها يضيع النص»[1].

وتتحد المعاني والكلمات في هجرة النصوص وتداخلها اتحاداً يصل فيها إلى حد التشابه أو التطابق كقول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وقول طرفة:

وقوفا بها صحبي على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

فنلاحظ التطابق في الكلمات والمعاني إلا في الكلمة الأخيرة في نهاية البيت فوضع طرفه (تجلد) بدل (تجمل)، حتى أن التطابق شمل المعاناة النفسية أو التجربة الأدبية والانفعالية لهما. ولذلك فقد كان تفسير ابن رشيق لهذه الظاهرة بناء على مفهوم «السيف الزمني» وهو أن السابق زمنياً هو صاحب المعنى المهاجر إليه أو المخترع، ويرى أن السبق الزمني هو سبيل السبق الفني فقال ابن رشيق «لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلا واسمه وشعره أشهر من الشمس»[2].

---

(١) الخطيئة والتكفير، ص ٨١.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨٩.

وأحياناً لا تتحد الكلمات والمعاني، فيخترع الشاعر ويبدع معاني جديدة تتلاءم وطبيعة السياق الجديد الذي يضعه فيه فيكسبه نضجاً وحداثة توحي بالتواصل العميق بين المعنيين وذلك كقول النجاشي:

وكنت كذى رجلين رجل صحيحة

ورجل رَمت فيها يدُ الحدثان

فأخذ كثير القسم الأول واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلَّت[1]

فنرى أن التداخل بين هذه النصوص قد تم في وعي الشاعر وادراكه وهذا واضح من خلال البناء اللغوي للنصين، حيث يبدو التداخل اللغوي قوياً، فاستخدم النص المهاجِر كلمات من النص المهاجَر إليه مثل (رمى، ورجل) وكلمة الحدثان التي تتداخل صوتياً مع (الزمان) ولكنه اضاف (فشلت) وهذا الأمر طبيعي كما يراه ابن وكيع في المنصف «فلم يعصمهم طول النظر وكد الخواطر والفكر من أن يلم بعضهم بكلام بعض»[2].

ولم يقتصر تداخل النصوص وهجرتها على الشعر، فقد اتسع مفهوم الاتصال بين النصوص في تراثنا النقدي حتى شمل الشعر والنثر، ولكن بينما يرى النقد الحديث هذه الظاهرة أمراً طبيعياً يجسده تداخل النصوص عندما تتقاطع داخل النص موضع التحقق، أو يلاحظ بناء هذا الأخير على أبنية أو تراكيب أو معان من نصوص أخرى قد تمثلها اللاحق، فإن العتابي وابن طباطبا وابن وكيع وابن رشيق يرون أن من البراءة اتصال الشاعر لجلب معان جديدة، يصوغها صياغة خاصة به»[3].

وقد عد ابن رشيق هذه الظاهرة أجل السرقات ومثال ذلك قال نادب الاسكندر «حركنا الملك بسكونه» فتناوله أبو العتاهية فقال:

---

(١) المرجع السابق، ٢/ ٢٨٧.

(٢) المنصف، لابن وكيع، ص ٦.

(٣) عيار الشعر، لابن طباطبا، ص ١١٤.

قدْ لعمري حكيت لي غُصصَ المو

ت وحركتني لها وسَكَنْتا

وقال ارسطا طاليس ليس يندبه «قد كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه عظة قط أبلغ من موعظته بسكوته وقال أبو العتاهية وذلك:

وكانت في حياتك لي عِظاتٌ

فأنت اليومَ أوعظُ منك حيا

وقال عيسى عليه السلام «تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات، أجل لا يجني من الشوك العنب». فقال ابن عبدالقدوس:

اذا وترتَ أمرأ فاحذرْ عداوتَه

من يزرع الشوك لا يَحصُدْ به عنبا

وأخذ الكتاب قولهم (قدمت قبلك) من قول الاقرع بن حابس، ويروى لحاتم:

اذا ما أتى يوم يُفرّق بيننا

بموتٍ فكن أنت الذي تتأخر

وقولهم (وأتم نِعْمَتَهُ عَلَيْكُمْ) من قول عدي بن الرقاع العاملي:

صلى الإله على امريء ودعتُه

وأتمَّ نعمَته عليه وزادها[1]

فقد استطاع هؤلاء الشعراء دمج المعنى النثري وجعله شعرا، بل استطاعوا اخفاء المعنى وهذا مما يدل على حذقهم ومهارتهم ولهذا فإن ابن رشيق يرى أن ما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق.

---

(١) العمدة: ٢/ ٢٩٣ - ٢٩٤.

وقد وقف بعض النقاد عند هذه الظاهرة فيرى ابن طباطبا «وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، ويعيد صياغتها بأحسن مما كان عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رأيهما فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها»(١).

ولكن ابن وكيع يسوغ هذا الفعل باستنفاد الشاعر السابق للمعاني حتى لم يبق للمتأخر فضلاً الا سبق إليه واستولى عليه، وذلك في نظره يكشف عن حذق اللاحق، وتنبهه إلى ما يجهله الكثيرون يقول: «فأحذق شعرائنا من تخطى المنظوم إلى المنثور، لأن المعاني المستجادة، والحكم المستفادة اذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة، وليس لها شهرة المنظوم السائر على ألسنة الراوين»(٢).

ولكن هذا المعنى الذي صاغه الشاعر من النثر، ثم نسب إليه، يمكن أن يكون فيه أخذ حميد أيضاً، مما يؤكد فكرة تداخل النصوص، ويقول ابن وكيع عن المعاني التي يأخذها الشعراء، من النثر «فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق، واستحقت على السابق، والمعنى اللطيف في اللفظ الشريف كالحسناء الحالية، فقد استوفى بالنظام غاية الحسن والتمام، فلا يشركه السارق في فضيلته، ولا البارع في براءته الا بوجوه ذاكرها وهي عشرة، كالاستيفاء والنقل والتغيير، وتجاوز اللاحق للسابق، والتوليد والزيادة والرجحان ..»(٣).

ويتخذ التحاور شكلاً آخر من الاشكال التي وضح ابن رشيق من خلالها مفهوم السرقات هذا التحاور الذي يستمد قوته من النص، تلك القوة التي تتم في عالم الادراك

---

(١) عيار الشعر، لابن طباطبا، ص ١١٤.

(٢) المنصف، لابن وكيع، ص ٩.

(٣) المرجع السابق.

والوعي بين طرفي التحاور، فمثلاً نرى ابن رشيق عندما عرف الموازنة قال «هي أخذ بنية الكلام فقط» وضرب مثلاً لذلك قول كثير:

تقول مرضنا فما عُدتنا

وكيف يعودُ مريضٌ مريضاً

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بخلنا لبُخلك قد تعلمين

وكيف يَعيبُ بخيلُ بخيلا [1]

فلغة التحاور التي هي صورة من صور تداخل النصوص قد تمت في أخذ بنية الكلام من صورة البنائية كما هو واضح في عجزي البيتين، حيث بدأت صيغة العجزين باتساق لغوي متناسب يتفق في الصيغة والشكل ويختلف في المعنى، فما كان منه الا أن حاور النص محاورة أدت به إلى هذا التناسب الشكلي.

ومن صور التحاور التي عرضها ابن رشيق هي عكس المعنى بأن يجعل مكان كل لفظة ضدها كقول ابن أبي قيس:

ذهب الزمانُ برهطِ حسّانَ الأولى

كانت مفاجئهم حديثَ الغابر

وبقيتُ في خلق يَحُلُّ ضيوفُهُم

منهم بمنزلة اللئيم الغادر

سود الوجوه لئيمة أحسابهم

فُطسِ الأنوف من الطراز الآخر [2]

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٨٨.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢٨٩.

ويتناول ابن رشيق صورة أخرى من صور التحاور وهي النظر والملاحظة التي يتساوى فيها المعنى دون اللفظ ويختفي فيها الأخذ كقول المهلهل:

أنبضوا معجس القسيّ وأبرقنا

كما توعد الفحولُ الفحولا

نظر إليه زهير بقوله:

يطعنهم ما ارتموا حتى اذا اطّعنُوا

ضارب حتى اذا ما ضاربوا اعتنقا

وأبو ذؤيب بقوله:

ضَروبٌ لهاماتِ الرجال بسيفه

اذا حن نَبعٌ بينهم وشريحُ[1]

وتقوم هذه الصيغة على استبدال الإشارات اللغوية لتكون حرة قادرة على شحن القارئ بإمكانات دلالية مطلقة، هذه الإشارات تتمركز لتكون قاعدة للتفاعل فيما بينها من أجل اخفاء الاثر، فوسع من دلالة الفعل، (ضرب) بصيغ مختلفة.

وتتشابك لغة التحاور عند ابن رشيق لتشمل ما يمكن أن يسمى بالاتصال العقلي أو المرافدة وهو أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له كما قال جرير لذي الرمة: أنشدني ما قلت لهشام المرئي فأنشده قصيدته:

نبت عيناك عن طلل بحْزوى

محته الريحُ وامتنح القطارا

فقال: ألا أعينك؟ قال: بلى بأبي وأمي، قال: قل له:

(١) العمدة، ٢/ ٢٨٧٠.

يـعُـدُّ الـنـاسـبـونَ إلى تمـيـم

بـيـوتَ المـجـدِ أربـعـةً كـبـارا

يـعـدون الـربـابَ وآل سـعـدٍ

وعـمـراً ثـم حـنـظـلـةَ الخـيـارا

ويـهـلـك بـيـنـهـا المـرئـيُّ لَـغـوا

كـمـا ألـغـيـت في الـدِّيـة الحـوارا

فلقيه الفرزدق فاستنشده، فلما بلغ هذه قال: جيد أعده فأعاده، فقال: كلا والله، لقد علكهن من هو أشد لحيينِ منك، هذا شعر ابن المراغة[1].

وهذا مما لا يعد عيبا كما قال- ابن رشيق- اذ يمكن للشاعر أن يستوجب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك، اذا كانت شبيهة بطريقته، لأنه يقدر على عمل مثلها.

وقد يؤدي التحاور إلى أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه كقول النابغة:

وصـهـبـاء لا تُـخـفـي الـقـذى وهـو دونـهـا

تـصـفـقُ في راووقـهـا حـيـن تـقـطـبُ

تمـززتـهـا والـديـكُ يـدعـو صـبـاحَـه

اذا مـا بـنـو نـعـشٍ دنـوا فـتـصـوّبـوا

فاستلحق البيت الأخير فقال:

واجـانـةِ ريّـا الـسـرورِ كـأنـهـا

إذا غـمـسـتْ فـيـهـا الـزجـاجـةُ كـوكـبْ

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ٢٨٦.

تمـزتـهـا والـديـك يـدعـو صـبـاحَـه

إذا بـنـو نـعـش دَنــوا فــتـصــوبـوا[1]

فاضطره هذا إلى أن يأخذ البيت الثاني على صيغته الموجودة، ويوجد له جواً من التفاعل لا يفصله عما سبقه، فعقد صلة بينه وبين ما سبقه بارتباط اشاري، لأن الإشارة قادرة على التحرك الدائم «وأي معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى امكانية قرائية وبجانبها امكانيات مطلقة قابلة للحدوث»[2].

لقد استطاع ابن رشيق ان يتعامل مع قضية السرقات باعتبارها قضية حار فيها النقاد، فوضع لها الحلول، ونظر إليها على أنها تداخل بين النصوص وتحاور ومهاجرة بينها، فالنص لا يحد بحدود ولذلك قال «غير أن المتبع اذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلاً أو يبسطه إن كان كنزاً، أو يبينه إن كان غامضاً، أو يختار له حسن الكلام أن كان سفسافاً أو رشيق الوزن إن كان جافياً - فهو أولى به من مبدعه وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر، فاما إن ساوى فله فضيلة حسن الاقتداء، فإن قصر كان ذلك دليلاً على سوء طبعه وسقوط همته وضعف قدرته»[3].

ولذلك نراه يؤمن بعملية التأثر والتأثير أو السابق واللاحق، هذه العملية التي تتخذ لها صوراً وأشكالاً تجتمع كلها وتتمركز في مفهوم التناص.

كما نراه يؤمن بحركية النص على كل الأزمان، ودوران المعاني فيقول: «ان الشاعرين اذا ركبا معنى كان أولاهما به أقدمهما موتاً، وأعلاهما سنا، فإن جمعهما عصر واد كان ملحقا بأولاهما بالاحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روى لهما جميعاً، وإنما هذا فيما سوى المختص الذي حازه قائله، واقتطعه صاحبه»[4].

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٨٢.

(٢) الخطيئة والتكفير، ص ٩٥.

(٣) العمدة، ٢/ ٢٩٠ ٢٩١.

(٤) المصدر السابق، ٢/ ٢٩٢.

ولذلك على المتتبع لهذه القضية أن يأخذ باعتباره الأسس التالية:

١- حتمية استفادة اللاحق من السابق على نحو ما من الاستفادة.

٢- أنه لا عيب مطلقا في الأخذ الفني حتى أن اصطلحنا على تسميته بالسرقة.

٣- ضرورة التفريق بين ضربين من المعاني، أولهما: المعاني العامة أو العقلية المجردة، وهي مشتركة بين الناس جميعاً ليس لأحد أن يدعيها لنفسه. وثانيهما: المعاني الخاصة والمخترعة وهي التي يكون فيها الأخذ بأصول[1].

---

(١) أدبية النص، د. صلاح رزق، ص ١١٥ – ١١٨.



الفصل الثاني

الشعرية



الفصل الثاني

الشعرية

تعد الشعرية من الألفاظ التي دخلت إلى الثقافة العربية بمفهوم يختلف عما عرفه العرب القدماء ،فقد ترددت عندهم ألفاظ مثل الشاعرية والقول الشعري وشعر الشاعر والأقاويل الشعرية أو القول غير الشعري ، وتشير معاجم اللغة إلى أنها مأخوذة من الفعل شعر، ومادة شعر تدل على العلم والفطنة.وللشعرية حضوره الاهل في التراث العربي ةخصوصا عند عبد القاهر الجرجاني، فما التقديم والتأخير والحذف والذكر والمجاز والتشبيه والإستعارة إلا سمة من سمات الشعرية،لأن الشعرية عنده ليست في اللفظة المفردة بل في موقعها في مكانها اللائق بها من التأليف، فالألفاظ عنده لا تتفاضل إلا من خلال موقعها في النص ومدى ملاءمة اللفظة المفردة لمعنى التي تليها[1]. وقد سُبق عبد القاهر الجرجاني بمحاولات عند النقاد القدماء وخاصة ممن تعرضوا لعمود الشعر العربي وتعريف الشعر كالجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز وابن طباطبا والآمدي والقاضي الجرجاني وغيرهم.

تناول المحدثون هذا المصطلح وقدموا له تعريفات متباينة ،فكانوا بين منظرٍ له و مقعدٍ لكن بعضهم اتخذها وسيلة لتحليل النصوص الأدبية ومع هذا أجمعوا في تعريفاتهم على أن الشعرية بنية لغوية تعمل على منح النص طاقة متجددة لتشكل بنية كلية لا تعتمد على مجرد الوزن والايقاع أو الصورة أو الموقف الفكري لكنها تعتمد على اللفظ [2]. لذلك فإنني أرى أن الشعري هي الطاقة الخلاقة أو المستوى الفني الرائق الذي يصل إليه النص الشعري ويجسد رؤيا الشاعر الخاصة ،وقد تكمن هذه الطاقة

---

(١)دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ص٤٦ وانظر منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ص ١٢.

(٢)الشعريات ،عز الدين المناصرة ص ٣٣ وانظر الشعرية العربية لأدونيس ص ٤٢،في الشعرية كمال أبو ديب ص١٤،فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة ص ٤٥،الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني ،محمد عبد المطلب ص٣.

في مستوى معين من مستويات الشعرية التي تعمل على جذب انتباه المتلقي وشده لقراءة النص قراءات متوالية متغيرة.

أما عن مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية فقد أفردوا لها كتباً وأبحاثاً ،لكن تعريفاتهم تكاد تتفق مع تعريفات العرب إلا أنها تختلف في بعض الصيغ اللغوية فيعرفها جان كوهن بأنها علم موضوعه الشعر ،بينما يرى ياكبسون بأنها الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيا وتهتم بالبنية اللسانية ، وهي نقطة انطلاق لتفسير القصائد وقد أيدهم في ذلك فا ليري و رولان بارت وغيرهم[1].

تعتمد الشعرية في بنائها على شبكة من العلاقات الداخلية للنص الأدبي ،تتجسد هذه العلاقات في صورٍ ومحاور متعددة و متباينة ظهرت معالمها عند ابن رشيق القيرواني من خلال البنية الإيقاعية والتكرار والتركيب الداخلي والإتساع والفضاء الشعري والإطار الدلالي الموسع .

البنية الإيقاعية:

وتقوم الشعرية عند ابن رشيق على مستويات كثيرة وأشكال مختلفة من هذه الأشكال البنية الايقاعيةّ هذه البنية التي تنبثق من تشكيل اللغة واتحاد اجزاء الكلام اتحاداً يميز الأديب عن غيره من الأدباء، ويفسح له مجالاً في الابداع والابتعاد عن التقليد ويعطي الكلمة أبعاداً مختلفة وهذا هو ابداع الاديب الناجح يقول الجرجاني «وأنت تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجئ على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فإنه- يجئ على وجوه شتى وأنحاء مختلفة»[2].

---

(١)الشعرية ،تزفيتان تودوروف ص٢٣ ،بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ص١٢،قضايا الشعرية،ياكبسون ص٧٨،الدرجة الصفر للكتابة ،رولان بارت ص ٥٣

(٢)دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٩٠.

والايقاع عنصر من العناصر الضرورية لقيام الشعر ومن أقوى عناصر جماله، ولكن هذا لا يعني عدم توفره في النثر، ووجود الإيقاع في النثر لا يحيله إلى شعر لاختلاف وظيفته «فقد أثبتت بحوث الشكليين أن النثر الأدبي ليس مجرد هلامية مشوشة مضادة للايقاع، وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتل مكاناً لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر، وأن كانت طبيعة كل منهما تختلف، فقد يمكن أن نرى في النثر أية درجة من التنظيم الموسيقي بأوسع معاني الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا، كما أن الشعر قد يقترب هذا الاتجاه من نفسه- الشعر الحر مثلاً- لكنه يتحول إلى نثر وسر ذلك أن النثر الموقع من ناحية لا يخرج على النظام النثري الكلي كما أن الشعر الحر لا يخرج عن النظام الشعري الشامل من ناحية أخرى، والفرق بينهما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الايقاع في كل منهما»[١].

ولذلك فإن الايقاع صفة تهم النثر كما تهم الشعر، وتكمن ايقاعيته في التنظيم الصوتي الذي يكمن في اللفظة المفردة وطبيعة المكان الذي تحتله اللفظة لتأدية عملها الفني، ومن هنا كان الاهتمام بمستوى الايقاع الداخلي الذي يتحكم في عملية الاختيار «وهذا الاختيار عندهم منوط بالمفردات على معنى أن المبدع يعود إلى مخزونه اللغوي ليوقع اختياره على مفردات بعينها من بين مجموعات لها طواعية الاستبدال فيما بينها ثم في مرحلة تالية يقوم بتوزيع هذه المفردات سياقياً، بل أن بنية الايقاع يمكن أن تؤكد على نحو من الانحاء- تداخل عمليتي الاختيار والتوزيع، بحيث يكون في وعي المبدع أن يختار ويوزع في لحظة واحدة، فيكون الناتج اللغوي بنيات متجاورة لا مجرد مفردات»[٢].

ولما كان الايقاع عنصراً ضروري للشعر، نرى أن ابن رشيق حدد فهمه الخاص بالشعر فجعل الوزن والقافية من الاشياء التي يقوم بها الشعر فقال «الشعر يقوم بعد البنية من

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠، ص ٧٤. وانظر أدبية النص، د. صلاح رزق، ص ٢٢١.

(٢) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٧٢.

أربعة اشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن»[١].

وانطلاقا من تركيز ابن رشيق على المعنى كعنصر ضروري للشعر، نراه يضع القواعد الأساسية التي تحدد هذا الشعر وتجريه على الألسن فقال قواعد الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب»[٢].

ومن هنا يكمن تعصبه للشعر وحبه له، ولذا نراه يورد الحجج والبراهين لتأكيد صحة ما ذهب إليه يقول: «يروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه» ويروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الابل الحنين» وقالت عائشة «الشعر كلام فيه حسن وقبيح فخذ من الحسن واترك القبيح» وكتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى أبي موسى الأشعري «مُر من قبلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب، وقال معاوية رحمه الله: يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب»[٣].

وتعد لابن رشيق مزية في حديثه عن الشعر بادخال عنصر الخيال حين قال: «وانما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له الا فضل الوزن»[٤].

ولم يقف ابن رشيق عند حد التعريف للشعر وذكر قيوده ومحترزاته كما فعل غيره-

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/ ١١٩.

(٢) العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٢٠.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٧ – ٢٩ وانظر أمثلة أخرى، ص ٣٠ – ٣١.

(٤) المصدر السابق، ١/ ١١٦.

قدامة مثلاً- بل سلك طريقاً آخر هو بالدراسات الأدبية أليق، وكأني به تبين عدم جدوى تحديد الفن بتعريف، فأخذ نفسه بذكر الاشعار وتبين أوجه الحسن فيها والكشف عن مظاهر الجودة والرداءة لآثار الشعراء وقصائدهم»[١].

ويفصل ابن رشيق بين الشعر والحكمة في قوله: « ... والفلسفة وجرُّ الاخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر ... وإنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرك الطباع»[٢]، ونستدل من كلمة ابن رشيق على اثر الشعر في تحريك العواطف وهي التي أشار إليها «رسكن» عندما قال «إن الشعر عرض البواعث النبيلة والعواطف بواسطة الخيال»[٣] وهذا ما سبقه إليه ابن رشيق. وقال كروتشي عن الفلسفة وموقف الشعر منها: «عالم الشعر يخلو من التفكير والنقد والفلسفة، فهو عالم الخيال المطلق، بينما الفكر والفلسفة عالمهما الواقع والحقيقة والفلسفة تقتل الشعر»[٤].

لقد فضّل ابن رشيق الشعر على النثر فقال وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور. ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لاحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه، ألا ترى أن الدر- وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه- إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، وان كان أعلى قدراً وأغلى ثمناً، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال»[٥].

ومن هنا يمكن القول ان وقوف ابن رشيق عند الشعر وتعريفه له، كان موقف العارف المتذوق الذي يدرك الجمال ويعرف أسراره ودواخله، ولكن يمكن أن يؤخذ عليه تعصبه

(١)ابن رشيق الناقد الشاعر، عبدالرؤوف مخلوف، ص ١٢٠.

(٢)العمدة، ١/ ١٢٨.

(٣)النقد الأدبي، أحمد أمين، ص ١٤٨.

(٤)ابن رشيق، الناقد الشاعر، ص ١٢١.

(٥)العمدة، ١/ ١٩.

للشعر على النثر. ولم يفت ابن رشيق أن يتحدث عن أولية الشعر العربي وكيف نشأ، اعتمد في ذلك على الحدس والاجتهاد يقول: «كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الامجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل ابناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً لأنهم شعروا به أي فطنوا»[1]، وله رواية يذكر فيها أن أول من أخذ في ترجيع الحداء مضر بن نزار، فإنه سقط عن جمل وانكسرت يده فحملوه وهو يقول: وايداه، وايداه، وكان أحسن خلق الله جرما وصوتا فأصغت الابل إليه، وجدت في السير، فجعلت العرب مثالاً لقوله: هايدا، هايدا، يمدون به الابل»[2].

ويتعرض ابن رشيق لما يسميه «الرخص في الشعر» ويبين الضرورات التي تبيح للشاعر الخروج على الوزن واللغة «على أنه لا خير في الصورة على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه اياه»[3]، ومن الضرورات التي ذكرها قصر الممدود على مذاهب أهل البصرة والكوفة، فللشاعر تخفيف المشدد في القافية، وأما في حشو البيت فمكروه جداً، وجذف التنوين لالتقاء الساكنين، وأن يحذف الألف واللام أو الاضافة ما يحذف للتنوين مثل قول خفاف:

كنواح ريش حمامة نجدية

ومسحت باللثتين عصفَ الإثمد

أراد كنواحي ريش...، فحذف الياء مع الاضافة ضرورة تشبيها بحال الافراد والتنوين وحال الوقف»[4].

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٣١٤.

(٣) العمدة، ٢/ ٢٦٩.

(٤) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٠.

ومن الضرورات التي تجيز للشاعر الخروج صرف مالا ينصرف واجراء المعتل مجرى الصحيح وادخال الفاء في جواب الواجب، والنصب بها اضمار «أن» كما قال طرفة:

لنا هضبة لا ينزلُ الذلُّ وسطَها

ويأوي إليها المستجيرُ فيُعصَما

فنصب بالفاء على الجواب[1].

ويتعرض لضرورة «الحمل على المعنى» الذي يتعلق بالتذكير والتأنيث، فلا يجوز أن تؤنث مذكرا على الحقيقة من الحيوان، ولا أن تذكر مؤنثاً كما في قول ابن أبي ربيعة المخزومي:

فكان مِجنّي دون من كنت أتقي

ثلاثُ شخوصٍ كاعبان ومعصِرُ

فأنث الشخوص على المعنى، وكل جَمعٍ مكسر جائز تأنيثه وان كان واحده مذكرا حقيقياً.

ومما أنث من المذكر حملا على اللفظ قول الشاعر:

أبوك خليفة ولدته أخرى

وأنت خليفة ذاك الكمال[2]

فتحققت البنية الايقاعية عن طريق التغير في الصياغة الداخلية، مما وسع من مستوى الايقاع الداخلي الذي يعمل على اعطاء البناء الشكلي عمقاً أكثر، بحيث تتعادل مستويات البناء الداخلي مع مستويات البناء الصوتي، وذلك من خلال التغير الذي حصل في كلمة «الشخوص» مما أعطاها وظيفة نحوية جديدة لايجاد علاقات متشابكة

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٦.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٩ — ٢٨٠.

غير محددة، وكما يقول د. محمد عبدالمطلب «وداخل النسق تتكاثر الظواهر الطبيعية التعبيرية التي تلازم الشعرية، وربما كان من أهمها ظواهر المفارقة والتوازن التي تتشابك ديناميكيا مع غيرها من الظواهر، لتفجير طاقات ايحائية متتابعة، وذلك على الرغم من كونها ليست الفاعل الوحيد في الموقف الشعري، حتى يمكن القول أحياناً أننا أمام بنية شعرية تقابلية أو تماثلية، وكأنها مفجرة الشعرية الوحيدة»[1].

ولذلك يمكن القول إن استعمال الكلمة بمعناها المعجمي لا ينتج الشعرية وانما ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة تمثل انحرافاً عن التعبير المباشر لتخرج إلى فضاء رحب وتتلون بألوان شتى بمقدار قدرة الشاعر على الابداع.

وتتحقق البنية الايقاعية من خلال القافية لأنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية. وتعمل القافية على الجمع بين الصوت والمعنى لتشكل عالما ايقاعياً مستقلاً تختلف أشكاله باختلاف القوافي، فتعتمد على اشباع الحركة التي تمنح الصوت قوة وشدة تهز نفس السامع وتحرك عواطفه، ومن ذلك ما تحدث عنه ابن رشيق «المؤسس من الشعر» الذي تكون فيه ألف بينها وبين حرف الروى وحرف يجوز تغييره، فذلك الحرف يسمى الدخيل، وحركته تسمى الاشباع كقول امرئ القيس:

نهوى الخليط وإن أقمنا بعدهم

إن المقيم مكلفٌ بالسائر

إن المطىّ بنا يَخِدْنَ ضُحى غدٍ

واليومُ يومُ لبانة وتزاورِ[2]

---

(١) الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، (بحث)، ص ١٢.

(٢) العمدة، ١/ ١٦١.

فقد اتحد المعنى الكلي مع الصوت ليشكل تماثلاً صوتياً من خلال الكلمتين (السائر، تزاور).

ولذلك حتى يتم الاتحاد في أكمل صوره يرى ابن رشيق أن على الشاعر الابتعاد عن بعض عيوب الشعر كالاقواء، والايطاء، والسناد، والتضمين وذلك لأنها تمثل فوارق أو حواجز صوتية تمنع من التماثل الصوتي الذي يشكل البنية الايقاعية فمثلاً اذا نظرنا إلى الاقواء الذي عرفه ابن رشيق على أنه اختلاف اعراب القوافي ويكون في الضم والكسر ولا يكون فيه فتح نحو قول الشاعر بجير بن زهير بن أبي سلمى:

كانت علالة يوم بطن حنينٍ

وغداة أوطاس ويوم الأبرقِ[1]

فنلاحظ أن صدر البيت نقص منه حرف، كما حذف التنوين من علالة ضرورة. «والحقيقة أن القافية ليست اداة أو سيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الا في علاقتها بالمعنى»[2].

والقافية هي دال «اذ إن المشترك اللفظي حسب مبدأ الموازاة الصوتية الدلالية يعني أن هنالك ترادفا، فالكلمات التي تتشابه من جهة الصوت ينبغي أن تشابه من جهة المعنى»[3] وهذا المعنى الدلالي للقافية كثيراً ما تم تأكيده «وعلى الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة، فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، والقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها»[4].

---

(١)المرجع السابق، ١/ ١٦٥.

(٢)بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٧٤ – ٧٥.

(٣)الشعرية، د. أحمد مطلوب (بحث)، ص ٣٩.

(٤)بنية اللغة الشعرية، ص ٩٤.

والقافية لا تعارض الشعرية وانما يفسد الشعر التكلف فيها ووضعها في غير موضعها ويتحقق حسنها في «مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[1].

ولم تقتصر الشعرية عند حد الوزن والقافية، فرب كلام موزون مقفى لا أثر للشعرية فيه، فقد يقول الشاعر شعرا لا قافية له ولكنه يمثل المعنى الشعري ويسير فيه دوائره، فقد ذكر ابن رشيق أن أبا نواس جاء باشارات لم تجر العادة بمثلها، وذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة: هل تضع شعرا لا قافية له؟ قال: نعم، وضع من فوره ارتجالا:

ولقد قلتُ للمليحة قولي

من بعيد لمن يحبك (اشارة قبله)

فأشارت بمعصم ثم قالت

من بعيد خلاف قولي (اشارة لا لا)

فتنفستُ ساعةً ثم إني

قلت للبغل عند ذلك (اشارة امش)

فتعجب جميع من حضر المجلس من اهتدائه وحسن تأتّيه[2].

وتكمن البنية الايقاعية في شكل آخر هو «التصريع» الذي عرفه ابن رشيق بانه ما كانت فيه عروض البيت لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته نحو قول امرئ القيس في الزيادة:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب وعرفان

ورسم عفت آياتُه منذ أزمان

---

(١) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة، ١٩٥١، ١/ ٩.

(٢) العمدة، ١/ ٣١٠.

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان:

لمن طلل أبصرته فشجاني

كخط زبور في عسيب يماني[1]

وتتجلى الشعرية هنا في ايقاع يقوم على توحيد حرف الروى في صدر البيت وعجزه، توحيداً يفضي إلى تشكيل صورة موسيقية متماسكة فتتحرك هذه الموسيقية «من خلال السطر الشعري الذي يستلزم نهاية لها ايقاعها الخاص، كما تتحرك أحياناً من خلال الجملة الشعرية التي تتحرر من الألتزام الخاص في نهاية السطر»[2].

وهذه البنية الموسيقية يتبعها بناء ايقاعي يعطي لكل سطر نهاية صوتية تحكم اغلاقه من ناحية الايقاع ثم تربطه بما بعده صوتيا عن طريق التفريع «ويبدو هذا الايقاع التصريعي عملية تصدر عن وعي وقصد، اذ تأتي التركيبة اللغوية على نحو يهيئ للروي أن يستقر في نهاية السطر»[3].

وتتشكل البنية الايقاعية عند ابن رشيق في عالم آخر يقترب من السجع في هيئته وهو التقفية «وهي أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء الا في السجع كقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل[4]

فالبناء الايقاعي في هذا البيت لا يستقل بنفسه، حيث تبقى الدائرة الموسيقية غير محكمة الأغلاق، بل لا بد له من الانسحاب إلى الضرب الثاني من البيت حتى تتواصل البنية الموسيقية لتشكل تلاحما في الصوت والمعنى، يخلق ابداعاً شعرياً مألوفاً.

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١٧٣.

(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٨٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٨٢.

(٤) العمدة، ١/ ١٧٤.

التركيب الداخلي:

وتأخذ الشعرية عند ابن رشيق ميدانا آخر يعتمد على التركيب الداخلي الذي يتحقق من خلاله بنى ايقاعية متماثلة حينا ومختلفة حيناً آخر، ويستمد التركيب الداخلي قوته الدلالية من البناء اللغوي المفرد الذي يعمل على خلق توازن وتوازٍ وهذا التوازن يتم عند ابن رشيق في مستويات منها:

١- التقابل.

٢- التجنيس.

والتقابل كما عرفه البلاغيون هو «ايراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فأمَّا ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل «فتلك بيوتهم خاوية بما ظلموا» فخواء بيوتهم وخرابها بالعذاب مقابلة لظلمهم، وأما ما كان منها بالألفاظ فمثل قول عدي بن الرقاع:

ولقد ثنيت يد الفتاة وسادةً

لي عاجلا احدى يديَّ وسادها»[1]

ويعرفها ابن رشيق «بترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا وآخره ما يليق به آخرا ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف ما يخالفه»[2].

ويعتمد التقابل على عمليات ذهنية لادراك عناصر التقابل داخل النسق الشعري، وهذه العمليات تنقل الذهن من المعنى البسيط إلى خلق معنى جديد، وذلك ما أنشده قدامة لبعض الشعراء وهو:

فيا عجبا كيف اتفقنا فناصح

وفيٌّ ومطويٌ على الغل غادرُ[3]

---

(١) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي البيجاوي، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦، ص٣٣٧.

(٢) العمدة، ٢/ ١٥.

(٣) العمدة، ٢/ ١٥.

فقابل بين النصح والوفاء بالغل والغدر، فهذه الصفات المتقابلة، تعتمد على نسق التوازن بينها «فناصح ووفي» دوائر كلامية متناسقة في معناها المعجمي وكذلك (الغل والغدر)، ولكنها إذا وضعت في شكل تقابلي يدرك الإنسان قوتها وشدة اقتضائها، فعملية التبادل والتقابل هي التي أبرزت بوضوح طبيعة التوازي لأنه «يمكن أن يدرج التقابل تحت مفهوم التناسب، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى»[1].

وقد تقع المقابلة بين أشكال لغوية غير متضادة كما في قول أبي الطيب:

رجلاه في الركض رجل واليدان يد

وفعله ما تريدُ الكفُّ والقَدمُ[2]

فالتقابل يستند إلى التناسب أيضاً لأن الكف من اليد بمنزلة القدم من الرجل، ولكنه تناسب شديد التماسك يعتمد على قدرة الحواس لادراك هذه العناصر «ومن ثم يصبح هذا الادراك قادراً على تجاوز المواضعة الذهنية إلى خلق عناصر اتصال جديدة بين المفردات نتيجة لاتصال الحواس وتداخل مدركاتها ثم انعكاس كل ذلك على التركيب ليكتسب هول الآخر بعض هذا التداخل»[3] ولذلك فهي تحتاج إلى إعمال الذهن أحياناً لاكتشافها، كقول العباس بن الأَحنف:

اليومُ مثلُ الحول حتى أرى

وجهكِ والساعةُ كالشهر[4]

وهذا مليح، لأن الساعة من اليوم كالشهر من الحول جزء من اثني عشر.

إن عملية البحث عن علاقات التخالف، تتم على المستوى الداخلي للبنية، حيث يتم رصد العلاقة الخفية، كما في قول بكر بن النطاح:

---

(١) البلاغة و الأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢١٧.

(٢) العمدة، ٢/ ١٦.

(٣) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٧٣.

(٤) العمدة، ٢/ ١٧.

أُذكــــي وأُوقِــــــدُ لـلـعـداوةِ والـقِـرى

نــاريــن نـــارَ وغـــىً ونــــارَ زِنـــاد[1]

فتقابل الدلالات أمر لا يمكن اكتشافه بسهولة وذلك لتقارب السياق وتشابهه، فتمكن الخفايا في جزئيات العمل فمثلا «أذكى» لا تقابل «أوقد» أما على المستوى العميق للبنية فإن الاذكاء أصل للعدواة، والايقاد للضيوف، لأن نار العداوة تتطلب اشتعالا أكثر سرعة من نار القرى، وقد تنشأ المقابلة على صعيد التركيب الداخلي من خلال الموازنة التي لا يلمح فيها التخالف ولا التوافق الا من خلال الوزن والازدواج كقول النابغة:

أخـــلاقُ مجـدٍ تجلّـت مـالـهـا خـطـر

في البأس والجود بين الحلم والخبر[2]

فتنحدر البنية الايقاعية إلى المستوى الصوتي الذي يبدو من تقسيمه لعجز البيت وموازنته بين أطراف كل قسم (فالبأس والجود) توازن وتساوي «الحلم والخبر».

وقد تأخذ الموازنة شكلاً أوسع فتتجاوز اللفظة المفردة إلى التركيب اللغوي التام كقول ذي الرمة[3]:

استحدثَ الركبُ عن أشياعهم خبرا

أم راجعَ القلبَ من أطرابه طربُ؟

وتتسع دائرة التركيب الداخلي للبنية الايقاعية لتشمل الطباق حيث يتحقق الايقاع فيه من خلال التنافر الذي يقوم على عملية ذهنية هي الحضور والغياب لتشكل علاقات دلالية فيما بينها فمثلاً قول كُثَيّر يصف عنبا:

---

(١)العمدة، ٢/ ١٧.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ١٩.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٢٠.

وعـــن نجـــلاءَ تـــدمـــعُ في بـيـاضٍ

اذا دمـــعـــتْ وتـــنـــظـــرُ في ســَـــوادِ[1]

فالتعادل واضح بين طرفي الحضور والغياب «الأبيض والأسود» فيؤدي الحضور دوره التعبيري، ثم يتبعه الغائب باداء دوره من خلال حركة الذهن، هذه الحركة التي تتم بشكل تلقائي فلو قلنا (أبيض) فذكرنا لهذا الدال يستدعي قولنا (أسود) «وعلاقة التشابه احدى العلاقات التي يمكن ملاحظتها في محاور التخالف، حيث يأتي التركيب معتمداً على دال حاضر يتساوى شكلياً مع دال غائب فيؤدي دوره في صنع التقابل واظهار المفارقة، لكن يظل التزاوج بين الدلالتين قائماً في بنية التركيب مما يساعد على تكثيف المعنى من ناحية وتجسيده من ناحية أخرى»[2].

وقد يتحقق الايقاع في الطباق من خلال ثنائية الأفعال التي تقوم أيضاً على عناصر الحضور والغياب كقول أحدهم:

أنـــــت المـــــال اذا أمـــســـكـــتَـــه

فــــإذا أنــفــقــتّـــه فـــالمـــالُ لـــك[3]

فالأفعال (أمسك) و(أنفق) تتحدد من خلالهما ايقاعات الحضور والغياب لتحقيق ازدواجية بين طرفي الدلالة.

وقد يتم تحقيق الايقاع من التماثل أو ما يسمى «التجنيس»، لأن الايقاع بطبعه تواق للحلول في وسط ايقاعي، ومن ثم تستحيل البنية إلى شعرية خالصة، فهذه الظاهرة أشد الظواهر التعبيرية تأثيراً في الايقاع الصوتي والدلالي»[4].

(١)العمدة، ٢/ ٧.

(٢)بناء الأسلوب، ص ٢٤٤.

(٣)العمدة، ٢/ ٨.

(٤)الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، (بحث)، ص ١٦.

لقد شكل التماثل عند ابن رشيق مظهرا واضحا من مظاهر شعريته، وذلك لأنه قد صبغ تراكيب تجنيسه بلون من الاندماج اللغوي الذي يقوم على مبدأ التشابه كقول زياد الأعجم:

فـانـعَ المـغـيرةَ لـلـمـغـيرة إذا بَـدت

شـعـواء مشـعـلـة كـنـبـح الـنـابـح[1]

(فالمغيرة والمغيرة) بنية لغوية تتشابه في المستوى الصوتي ولكنها تختلف في المعنى السياقي وهذا مما يحقق الاندماج أو التوحد اللغوي.

ويحاول ابن رشيق أن يعطي الشعرية معاني متكاملة من خلال التجنيس، فيحرص على انتقاء بنيات قوية متماسكة في جميع أحوالها، كقول الشاعر:

وثـنـيـةٍ جـاوزتُـهـا بـثـنـيـة

حـرفٍ يُـعـارِضُـهـا ثـنًّـى أدهـمُ

فالثنية الأولى: عقبة، والثانية: ناقة.

ولكن هذه القوة والتماسك تهبط أحياناً نتيجة ضعف في البنيات التجنيسية التي اختارها، فالواقع التطبيقي يستثقل قول أبي تمام:

سـحـابٌ متى يَسحب على النبت ذيلَه

فـلا رَجِـلٌ ينبـو عليـه ولا جَـعْـد[2]

فالتجنيس ينطوي على ثنائية لفظية، ومهما كانت قوة أو ضعف هذه الثنائية فإنه «يمثل ثنائية صوتية، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين، وقد تناوله البلاغيون بتعريفات معقدة مع حرصهم الشديد على توفير أقصى درجات التوازن المزدوج خاصة

---

(١) العمدة، ١/ ٣٢١.

(٢) العمدة، ١/ ٣٢٢، ٣٢٣.

فيما أطلقوا عليه (الجناس التام) الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيآتها بين كلمتين»[1].

إن بنية التجانس ليست ذات قيمة ايقاعية فحسب، وانما بنية تعمل على المستوى الدلالي، وتدفعه إلى النضج والاكتمال من حيث حققت التوحد والتخلف على صعيد واحد»[2] ولهذا فقد يحتاج التجانس إلى عمليات عميقة للكشف عن جوهره «والحقيقة أن ادراك التماثل عملية ذهنية خفية لا بد وأن يعينها حدس داخلي، ذلك أن الدال يرد كعنصر في بنية الأسلوب، ومن ثم يشغل الذهن فوراً بالارتداد إلى المدلول لادراك المطابقة أو عدمها، وهذه مرحلة أولية تتبعها عملية تخزين في الذاكرة بحيث تتراكم الدوال متلازمة لدوالها تارة، ومنحرفة عنها تارة أخرى»[3] ومن ذلك قول ابن الرومي:

للسود في السود آثار تركن بها

لمعا من البيض تَثني أعين البيض[4]

فالسود الأولى (الليالي) والسود الثانية (شعرات الرأس واللحية) والبيض الأولى: الشيبات والثانية: النساء.

وتتحقق الشعرية عند ابن رشيق من خلال الابنية التماثلية عن طريق المصاحبة وهذا اللون التعبيري أطلق عليه القدماء (المشاكلة) حيث يحتوي على لفظين متجاورين، يتحدد اللفظ الثاني بالنظر إلى الأول كقول أبي تمام:

رُبَّ خفضٍ تحت الثرى وغَناءٍ

من عَناءٍ ونضرةٍ من شُحوب[5]

---

(١)بناء الأسلوب: د. محمد عبد المطلب، ص ٦١.

(٢)المرجع السابق، ص ٣٤١.

(٣)بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٢٣.

(٤)العمدة، ١/ ٣٢٣.

(٥)العمدة، ١/ ٣٢٦.

وتحتل المزاوجة مكانا في الشعرية عند ابن رشيق، وهذه المزاوجة لا تقوم وحدها، بل لا بد من اضافتها إلى ما بعدها ليتحقق لها مستوى صوتي ودلالي كقول الشاعر:

أيا قمر التمام أعنت ظلما

علىَ تَطَولَ الليلِ التمام[1]

فالمزاوجة قد أخذت شكلها الصحيح في صدر البيت، بينما في عجزه فقد أخفق لأنه ذكر الليل ولم يضفه فقال (ليل التمام) كما قال (قمر التمام).

التكرار:

ويشكل التكرار رافداً من روافد الشعرية، وتقوم دراسته على الاتصال بين الشكل والمضمون، اذ هو دلالة على المعنى ترديدا، وللتكرار صورتان.

الأولى: أنه يتكرر الدال والمدلول، وهنا تتراكم الدلالة بفعل التكرار كقوله تعالى: ﴿وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللَّهُ أَن يُحِقَّ الحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ﴾[2] فتمثل التكرير في (يحق الحق وليحق الحق).

الثانية: تكرار المدلول واختلاف الدال كقوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَّكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعْفُوا وَتَصْفَحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[3] فإنه انما كرر العفو الصفح والمغفرة والجميع بمعنى واحد[4].

ولقد تنوعت نظرات القدماء إلى التكرار، فذكروا له عدة أنماط، وجعلوا لكل نمط اسمه الخاص تبعاً للصورة الشكلية التي جاء عليها وتبعاً للناتج الدلالي الذي يفرزه وهي:

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٣٣٠.

(٢) المصدر الأنفال، آية ٧

(٣) سورة التغابن، آية ١٤.

(٤) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٣٤

١- المجاورة التي ترصد شكلاً تكرارياً يعتمد على المجاورة أو القرب بين الألفاظ.

٢- الترديد الذي يقوم على نوع من التكرار الذي يستقر فيه اللفظة في تركيب أوبيت شعري لتؤدي معنى معيناً ثم تعود لتستقر فيه اللفظة في تركيب آخر لتؤدي دوراً جديداً.

٣- تشابه الأطراف وهو في تكوينه الشكلي قريب من النمط السابق، مع اضافة لها أهميتها.

٤- رد الاعجاز إلى الصدور، وهو نمط تكراري يعتمد على تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة هو نهايتها[١].

والتكرار كما عرفه البلاغيون «عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة «أما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه أو التهويل، أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر»[٢].

إن التكرار عملية تتصل بطبيعة المبدع «فاختيار الشاعر لأسلوب ما أو لعبارة أو لكلمة دون غيرها عملية داخلة في جوهر البحث الأسلوبي- حتى أن عملية الاختيار قادت بعض الباحثين إلى القول بامكانية تعريف الأسلوب على أنها اختيار أو انتفاء يقوم به النشء بسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار على ايثار النشء لسمات لغوية على سمات أخرى بديلة»[٣].

ويعمل التكرار على تحقيق الشعرية من خلال التكرار الصوتي والتوتر الايقاعي الذي يقوم بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة»[٤].

---

(١) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٩٠.

(٢) انوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، تحقيق شاكر هادي، مطبعة النعمان النجف، ط١، ١٩٦٩، ص ٣٤٥.

(٣) الأسلوب، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤، ص ٢٢.

(٤) الأفكار والأسلوب، أ. ف تشيشترن، ترجمة د. حياة شراره، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت، ص ٥٠.

ويعد التكرار أحد الادوات الفنية الأساسية للنص ويساعد في اعطاء وحدة العمل الفني.

أما التكرار عند ابن رشيق فقد شكل شعرية من خلال البنية اللغوية التي ينتجها هذا النمط على صعيد العمل الفني، ولذا نراه يحدد مواطن القبح والحسن للتكرار «فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً الا على جهة التشوق والاستعذاب اذا كان في تغزل او نسيب»[1].

ويحدد لبنية التكرار الايقاعية أشكالاً متنوعة، فمنها تكرار الاسم الذي يحدث مادة صوتية تؤدي إلى تأليف عالم ايقاعي متناسق، من خلال ترديد الأسم كما في قول امرئ القيس:

ديـارٌ لسلمى عافياتٌ بذي الخال

ألحَّ عليها كلُّ أسحمَ هطّالِ

وتحسِبُ سلمى لا تزالُ كعهدنا

بوادي الخُزامى أو على رأسِ عال

وتحِسب سلمى لا تزالُ ترى طلاً

من الوحش أو بيضاً بمثياءَ محلال

ليالي سلمى إذ تُريك مُنضَّدا

وجيدا كجيد الريم ليس بمعطال[2]

فقد ورد اسم «سلمى» في كل بيت مرة واحدة، وقعت في كل مرة في صدر الأبيات ولم تسبق الا بكلمة واحدة، فجاء الايقاع الموسيقى على نسق متواز، وتكرار الأسماء له

---

(١)العمدة، ٢/ ٧٤.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٧٤.

أهمية خاصة في ايجاد روابط وثيقة بين الأبيات اذ إن المرء يحس بأن الأبيات التي تتكرر فيها الاسماء على هذا النحو تعين في تشكيل نقطة محورية تصب فيها كل العناصر التي تتشكل منها الأبيات جميعاً، فتكرار الأسماء لا يرد دون فائدة، فبالإضافة إلى أنه يحدث استجابة ما لدى السامع الذي يجد نفسه في موقف يجعله يتساءل عن سر هذا التكرار، فإن هذا التكرار يخلق رابطاً بين الأبيات، يجعلها من خلاله تشكل بنية متكاملة»(١).

ويحدد ابن رشيق وظيفة أخرى من وظائف التكرار التي يجيزها للشاعر وهي أن يكون على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكره كقول الخنساء:

وإنّ صخرا لمولانا وسيدُنا
وان صخرا إذا نَشتو لنحّار
وإنّ صخرا لتأتمُّ الهداةٌ به
كأنه علم في رأسه نار(٢)

فأدى تكرار الاسم هنا شكلاً ايقاعياً من خلال الموقف الشعوري والانفعالي الذي رسمته الأبيات، الذي يجسد حدا للمأساة وقوة المعاناة التي يعيشها الشاعر، وقد استطاع ابن رشيق تحقيق ذلك من خلال اعتماده على الكلمة المفردة (صخر) التي وقعت بعد أداة فاعلة وقوية فارتبط «بان» ليشكل وحدة ملاحمة متعالقة لتأكيد أهمية المرثى وعلو مكانته، خاصة إذا نظرنا إلى المواقع التي ورد فيها المقطع. «وان صخرا» تأكد لنا هذا التلاحم والتعالق الذي يغطي معظم أجزاء هذا البناء الشعري.

ومن وظائف التكرار الأخرى ما جاء منها على سبيل التقرير والتوبيخ كقول الشاعر:

---

(١)التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات (الأردن) م ٥، ع ١، ١٩٩٠.

(٢)العمدة، ٢/ ٧٤.

إلى كم وكم أشياءَ منكم تريبني

أُغمِّضُ عنها لست بذي عمى[1]

فاعتمد على الحرص في خلق التناسق الصوتي لينطلق إلى تحقيق ايقاع متسق فجاء الحرف (كم و كم) وكأنه مجموعة صوتية تثير في النفس استجابة صوتية مع ذلك الجو الذي ترد حسا عظيماً وأن يوقظ انفعاله كما لو كان مكتوباً. «ويرى بالى أن المادة الصوتية تكمن فيها امكانيات تعبيرية هائلة فالأصوات وتوافقها، والعاب النغم والايقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة»[2].

وكما يقول رينيه ويليك «أنه لا وجود لشعر «موسيقى» دون شيء من الادراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية»[3].

وتكمن البنية الايقاعية عنده من خلال وظائف أخرى للتكرار منها على سبيل التعظيم كقول الشاعر:

لا أرى الموتَ يسبِقُ الموتَ شيء

نغَّصَ الموتُ ذا الغنى والفقيرا[4]

وتختلف صورة التكرار للكلمات من موقف لآخر تبعا لطبيعة الموقف الشعوري الذي يفرض هذا التغير، فمثلاً عندما نرى قول الأعشى يهدد ويتوعد يزيد بن مسهر الشيباني:

---

(١) العمدة، ٢/ ٧٥.

(٢) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٢٧.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، ط٢، ١٩٨١، ص ١٦٥.

(٤) العمدة، ٢/ ٧٥.

أبـــا ثــابــت لا تـعــلـقّـنــك رمــاحُــنــا

أبــا ثــابــت أقــصِــر وعِــرضُــك ســالمُ

وذَرنـــا وقَــومــاً إن هُــمُ عــمــدوا لــنــا

أبــا ثــابــتٍ واقــعُــدْ فــإنــكَ طــاعــمُ[1]

فكرر اسم (أبا ثابت) ثلاث مرات، جاءت متناسقة خلق لها جوا من التأثير فشكلت دفعاً قوياً في توضيح المراد وابراز صورته، وساهم هذا التكرار في خلق لحظة جمالية تكمن في سر توزيعه وتشكيله، حيث جاء في موقع المنادى حذفت معه اداة النداء زيادة في تحقيره وازدرائه وتجاهله.

ويحقق التكرار ايقاعاً متكاملاً من خلال تواصل دائرة التكرار واتصالها وتعاقبها دون انقطاع، زيادة في تأكيد الازدراء والتهكم والتنصيص يقول حماد عجرد لابن نوح، وكان يتعرب:

يا بنَ نُوح يا أخا الحِلسِ ويا بان القتب

ومــن نشـا والـــدهُ بـين الـربـا والـكُـثُـبِ

يـــا عـــربـــي يـــا عـــربـــي

يـــا عـــربـــي يـــا عـــربـــي[2]

فكرر «يا عربي» في آخر المقطع الشعري ليحقق انطلاقا في عالم الفضاء الشعري، وقد كررت بالتناوب وهذا يسمى بتكرار اللازمة. وتكرار اللازمة لا يمكن أن يكون هامشياً، وإنما داخل في صميم تركيب النص الشعري، إذ إنها قادرة على منحه بنية متكاملة، وهذه اللازمة تساهم في خلق الوحدة الشعورية في جو القصيدة والوحدة الايقاعية

(١)المصدر السابق، ٢/ ٧٥.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٧٧.

«وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»[1].

ولذلك فإن ريتشاردز لم يستطع أن يغفل دور التكرار في أحداث الايقاع فقال: «فالايقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فاثار الايقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث»[2].

بالاضافة إلى ما تحدثه الكلمة من درجة عالية في الشعرية، فإن المعنى عند ابن رشيق لا يصل إلى مستوى الكلمة في تشكيل بؤرة الشعرية ودوائرها، وهذا لا يعني أنه ضعيف الأثر، بل يحدث شعرية يلمح أثرها من البناء الخارجي كقول امرئ القيس:

فيالك من ليل كأن نجومه

بكل مُغار الفتل شُدّت بيذبل

كأن الثُريا عُلّقتْ في مَصامها

بأمراس كتان إلى صُمّ جَنْدَل

فالبيت الأول يغني عن الثاني، والثاني يغني عن الأول، ومعناهما واحد، لأن النجوم تشتمل على الثريا، كما أن يذبل يشتمل على صم الجندل، وقوله «شدت بكل مغار الفتل» مثل قوله «علقت بأمراس كتان»[3].

فتكرار المعنى عنده يعتمد في قدرة الشاعر على نقل المتلقي إلى جو النص كي تثير أحاسيسه «فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين»[4] فاللغة الشعرية تحمل

---

(١) موسيقى الشعر، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨، ص ٨.

(٢) مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشارذ، ترجمة مصطفى بدوي. مراجعة د. لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦١، ص ١٨٨.

(٣) العمدة، ٢/ ٧٨.

(٤) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت دور، ترجمة د. محمد الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت،

في ثناياها ابعادا انفعالية وتأثيرية، ولا شك أن التكرار يشكل جزءاً من هذه اللغة «فاللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الشعرية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات واحساسات لا تحصى»[1].

وتأتي عنده عملية تكرير المعاني في صورة أخرى أكثر دفعاً شعرياً واثارة للوحدات كما في قول ابن المعتز:

لساني لسري كتومٌ كتومٌ
ودمعي بحبي نموم تَمُوم
ولي مالِكٌ شفّني حُبُّه
بديعُ الجمال وسيمٌ وسيمٌ
لهُ مقلتا شادنٍ أحورٍ
ولفظٌ سَحور رَخيم رخيم
فدمعي عليه سَجوم سَجوم
وجِسمي عليه سقيمٌ سقيم[2]

فتبدو الايقاعية واضحة من خلال تكراره لبعض المعاني الإنسانية في كل شطر فكرر (الكتمان ونموم والوسامة ورخيم وسقيم وسجوم) وجاء تكرارها بشكل مزدوج فكرر كل كلمة مرتين زيادة في التأثير والايقاع ليخلق بنية موسيقية متناسقة الايقاعات، وهذا نمط ابداعي يكشف عن ايقاعية متجانسة متحقق تكراراً صوتياً من خلال هذا الابداع ولذلك كما يقول الدكتور ابراهيم عبدالرحمن «ان التكرار الصوتي ليتحقق من خلال

١٩٦١، ص ٢٩.

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٤٩.

(٢) العمدة، ٢/ ٧٨.

الجانب الابداعي الذي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في احداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة فتخلق في داخله تجانسا صوتيا»[1].

وقد جاءت الكلمات في هذه الأبيات متساوية في الوزن، وهذا التساوي يبرز حب الشاعر بهذه الصفات، بل الحاحه على امتلاك هذه الصفات الجميلة كما أنه في الوقت نفسه يحدث رابطا بين الأبيات لأن كلا منها يقدم صفة جديدة من الصفات التي يتصف بها شخصة»[2].

وتتخذ البنية الايقاعية عنده نمطا من السكون يعتمد على تكرار الكلمات أو المقاطع أو الحروف دون أن يثير نغمة موسيقية في نفس المتلقي وذلك لأنه تكرار متكلف متصنع، فلا يحرك ولا يجذب الانتباه لأنه يقوم على مجرد تكرار للكلمات دون نظام أو ترتيب، ولذا فلا يمكن أن يكون وراء هذا التكرار معاني دلالية ولذلك أُدخل ضمن دائرة «عيوب التكرار» كقول ابن الزيات:

أتــعــزفُ أم تـقـيـم عـلـى الـتـصـابـي
فـقـد كـــثـرتْ مُـنـاقـلـة الـعـتـاب

اذا ذكـــر الـســلـوُّ عــن الـتـصـابـي
نـفـرت مــن اســمــه نـفـر الـصـعـاب

وكـيـف يُـــلامُ مـثـلُـكَ في الـتـصـابـي
وأنـــتَ فـتـى المـجـانـة والـشـبـاب

ســاعـزف إن عـزفـت عــن الـتـصـابـي
اذا مـــا لاح شـــيـب بـــالـغُـراب

---

(١) قضايا الشعر في النقد العربي، د. ابراهيم عبدالرحمن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٤٢- ٤٣.

(٢) في الشعر الإسلامي والأموي، د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٨٧.

ألم تـــرني عـــدلـــتُ عـــن الـتـصــابـي

فــأغــرتــنـــي المــلامـــةُ بــالـتـصــابـي

فملأ الدنيا بالتصابي على التصابي لعنة الله من أجله، فقد برد به الشعر ولا سيما وقد جاء به كله على معنى واحد من الوزن لم يعدُ به عروض البيت»[1].

ومن هنا يمكن القول بأن للتكرار عند الشعراء وظيفة فنية، يستطيع الشاعر من خلالها نقل تجربته ومشاعره إلى المتلقي ليجعله يعيش معه هذه التجارب، مع أن الحاجة إلى التكرار غير ممكن، لأنه أمر يتصل بأقدار السامعين، ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة»[2].

الاتساع:

وتتعلق الشعرية عند ابن رشيق بالمعاني التي تنتج من المستوى العميق للسياق الذي يدور في مستوى (العدول) الذي ينقل الصياغة من المألوف إلى غير المألوف في (المجاز - الكناية، التشبيه) أو يمنحها تغيرا في طبيعة الاستخدام اللغوي الذي وضعت له من خلال عملية الانزياح داخل اللغة، ولذلك فقد نظر بعض الدارسين الأسلوبيين إلى اللغة من خلال مستويين:

أولهما: المستوى العادي الذي يحافظ على القاعدة المألوفة ويعتمد على النحو التقعيدي لضبط عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر، وينجم عنه مثالية في أداء عادي.

ثانيهما: المستوى الابداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها واكتشاف العناصر الجمالية التي انشغل عنها النحويون. واهتم بها البلاغيون.

---

(١) العمدة، ٢/ ٧٧.

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارن. ٣/ ٣١٤.

وهذ العناصر الجمالية هي التي تخالف المألوف وتبحث عن الجديد وراء هذا الخروج[1].

إن عملية العدول التي تعتري اللغة الشعرية، تأخذ مسارا بسيطاً أحياناً في طبيعة اللغة فلا تمس الا العناصر الداخلية في تركيب المعنى وأحياناً تأخذ بعداً أكثر عمقاً فتخرج عن حدود المعنى ذاته لتحلق في الفضاء تعبيراً عن قدرتها على الابداع والخلق[2].

وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي- وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته، فإن البلاغيين- وهم المعنيون باللغة الفنية- قد حرصوا على تأكيد صفة مخالفة لا بد من تحققها في الاستخدام الفني للغة، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير التي تحكم اللغة العادية، غير هذا لا يعني انصراف البلاغيين أو جهلهم بمثالية المستوى العادي من اللغة كما تصوره النحاة، فإن هذا المستوى بمثالية لم يغب عن أذهانهم لحظة واحدة لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة لتعكس عليها، انحراف المستوى الفني، ومعيارا يقيسون إليه مقدار هذا الانحراف[3].

إن الانحراف في مستواه الفني يشكل خلقاً وابداعاً لأنه يعني توليدا للمعاني ولا يتم فهم هذا التوليد للجمل المنحرفة الا بالعودة إلى مقابلاتها السليمة أي أن التحقيق العادي للجملة يشكل مرجعاً للصورة غير السليمة، لهذا يعتبر تأويل الجمل المنحرفة تأويلاً مشتقا وليس مباشراً»[4].

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٩٨.

(٢) الخصائص الأسلوبية في كتاب المثل السائر، رفيقة عبدالله رجب (رسالة ماجستير) جامعة عين شمس، كلية الآداب، ١٩٨٩، ص ١٨٥.

(٣) نظرية اللغة في النقد العربي. د. عبدالحكيم راضي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠، ص ٢٠٥.

(٤) التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص ٦٠.

إن الانزياح في شكله الأسلوبي يعد صورة من صور الانحراف، ويعرف «بأنه البعد عن مطابقة القول للموجودات هذا البعد يتحدد بأنماط غير مباشرة وتستعين هذه الأنماط بأدوات لغوية مثل الاستعارة والتشبيه[١]..

ويحقق المجاز والكناية والتشبيه اتساعاً في توليد المعاني يبعد بها عن المعاني الحقيقية للكلام، فيختارها ليشكل من خلالها علاقات تخييلية ضمن عملية سماها النقاد «الاستبدال» وهي مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم، والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها تقوم علاقات من قابلية الاستعاضة تسمى العلاقات الاستبدالية»[٢].

ويعد المجاز من أهم سمات الشعرية لأنه يقوم على التخييل لا على الحقيقة. وذلك لأن اللغة المجازية قادرة على منح الكلام ايحاء جديداً بصورة تنفجر طاقة ولأنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تُخْرِج من الصدفة الواحدة، عدة من الدرر، وتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر .... فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مُبينة والمعاني الخفية بادية جَلَّية، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لَطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الا الظنون»[٣].

ولهذا فإن المجاز عند ابن رشيق «دليل الفصاحة ورأس البلاغة ... وهو أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً من القلوب والأسماع»[٤] فإذا تأملنا مثال جرير الذي أورده ابن رشيق[٥]:

---

(١) في القول الشعري، يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٠.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي. ص ١٣٤.

(٣) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص ٤١.

(٤) العمدة، ص ٢٦٨.

(٥) المصدر السابق، ١/ ٢٦٦.

اذا سقطَ السماء بأرض قوم

رَعيناه وإن كانوا غِضابا

فقد استطاع أن يبرز صورة الجماد بشكل واضح حتى جعل «السماء» كأنها كائن حي يسقط ولكنه أراد المطر، كما أن المجاز السببي تحقق في قوله «رعيناه» والمطر لا يرعى ولكنه أراد ما ينتج عن المطر من النبات الذي يرعاه الحيوان ويأكله، ومن هنا نلاحظ كيف أن المجاز استطاع تحصيل المعنى بأقل الألفاظ وأبلغها وأفصحها، فأضاف بذلك إلى السياق عنصراً نشطاً منحه حيوية وطاقة خلاقة «وعلى هذا فإن للمجاز دورا نشطاً في تكوين الصورة الأدبية، فليست الاستعارة هي الشكل المجازي الوحيد الذي يضيف عنصراً محدداً للمستوى الإشاري، بل أن بعض الصور الهامة لا تتم الا من خلال عمليات المجاز باعتبارها أساس الصورة»[1].

وتتركز علاقات المجاز عند ابن رشيق على المشابهة فيما بينها لخلق صورة شعرية مجسدة للعيان «ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وانما الطريقة التي تستخدم بها، فالصورة في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع»[2].

ومن هنا فإن قول الفرزدق[3]:

والشيبُ ينهض في الشباب كأنه

ليلٌ يصيح بجانبيه نهارُ

استطاع أن يجسد الصورة فنقلها من عالم الأشياء الطبيعية المألوفة إلى عالم الابداع، فالشيب أمر يدركه كل انسان ويحس به، والليل كذلك، ولكن أن يكون للشيب

(١) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٢١٧.

(٢) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ٨١ ٨٢.

(٣) العمدة، ١/ ٢٦٧.

نهوض كالإنسان فهذا من جماليات الصورة، وكذلك فقد جعل (الليل يصيح) ومثل هذه الصورة توقظ الذهن وتثير الخيال وذلك لأن محور الصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر»[١].

ولذلك فإن دراسة المجاز مهمة في تشخيص الشعرية، وتحليلها وبيان فاعليتها في المستوى الأدبي «لأن المجاز انحراف عن الاستخدام العادي للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وصف لها، أو اسنادها إلى ما لا ينبغي أن تسند إليه في النظام المألوف للغة»[٢].

وتعد الاستعارة من أهم أنواع المجاز وأرقاها، والتشبيه هو الخطوة الأولى في دراسة الاستعارة لاعتمادها عليه لأنها مجاز علاقته المشابهة»[٣]. وهو ضربان:

الأول: أن يكون من جهة أمرين لا يحتاج إلى تأويل.

الثاني: أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأول. وهذا الضرب يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه ما يقرب من مأخذه ويسهل الوصول إليه، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق، ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة»[٤].

ويعد التشبيه من مستويات الانحراف اللغوي عن الاستخدام العادي للغة، وذلك من خلال المقاربة أو المفارقة بين المشبه والمشبه به، بحيث يؤدي هذا إلى خلق الشعرية فيه لأن التشبيه «صفه الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه كلية لكان اياه»[٥] ولهذا لا بد من وجود تفاوت أو فضاء بين

---

(١) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٣٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧٠.

(٣) الايضاح، القزويني، ص ٢٧٠ وبنية اللغة الشعرية، ص ١٠٩.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٨٠.

(٥) العمدة، ١/ ٢٨٦.

ركني التشبيه (المشبه والمشبه به) وكما يقول الجرجاني «إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بابا من الظرف واللطف، ومذهبا من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من العقل. وأحضر شاهد على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض، فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل- تراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس جار في جميع العادات، وأنت ترى ما بين العينين وبينه من حيث الجنس، وتشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور وأشباه ذلك خاصي، ... وهكذا اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب»[1].

ولذلك فإن الاختلاف والائتلاف وسيلة من وسائل تحقيق الشعرية في التشبيه، لأنه يرتقي باللغة من مستواها العادي ويتضح ذلك من خلال تشبيه امرئ القيس:

أيقتُلني والمشرفيُّ مُضاجِعي

وَمسنونةٌ زُرقٌ كأنيابِ أغوالِ[2]

فشبه نصال النبل بأنياب الأغوال لما في النفس فيها، ففيهما اشتراك وائتلاف بين المشبه والمشبه به.

ويقودنا ابن رشيق إلى ظاهرة العدول من خلال ما تحدث به عن أفضل التشبيه، فإن أحسن التشبيه عنده ما يعدل به منشؤه عن القريب للجمع بين المتباعدين ليجعل بينهما اشتراكا ومناسبة، ويأخذ على قدامه قبله عندما زعم أن أفضل التشبيه ما وقع

---

(١) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص ١١٦. النيق: أرفع موضع من الجبل.

(٢) العمدة، ١/ ٢٨٨.

بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد، فأنشد في ذلك وهو عنده أفضل التشبيه كافة[1]:

لـه أيـطـلا ظـبـي وسـاقـا نـعـامـةٍ

وارخــاء ســرحـان وتـقـريـبُ تـتـفُـلِ

وهذا تشبيه أعضاء بأعضاء هي هي بعينها، وأفعال بأفعال هي هي أيضاً بعينها، الا أنها من حيوان مختلف، والأمر كما قال في قرب التشبيه، الا أن فضل الشاعر فيه كبير حينئذ، لأنه كتشبيه نفس الشيء المشبه وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك كما قال الأشجعي[2].

كـأن أزيــزَ الـكـيـرِ ارزام شَـخْـبِـهـا

إذا امـتـاحَـهـا في مِـحـلـب الـحـيِّ مـاتـحُ

فشبه ضرع العنز بالكير، وصوت الحلب بأزيزه، فقرب بين الاشياء البعيدة حتى تناسبت، ولو كان الوجه ما قال قدامة لكان الصواب أن يشبه الاشجعي ضرع عنزة بضرع بقرة أو خلف ناقة، لأنه أراد كبره وكثرة ما فيه من اللبن، وكان يعدل عن ذكر الكير وأزيزه الذي يدل به على أعظما ما يكون من صفة كبر الضرع وكثرة لبنه».

وتكتسب الشعرية عند ابن رشيق صفة الاختلاف والتنافر لأن سبيل التشبيه عنده «أن يشبه الأدون بالأعلى اذا أردت مدحه، وتشبيه الأعلى بالأدون اذا أردت منه فتقول في المدح «تراب كالمسك وحصى كالياقوت»، واذا أردت الذم قلت «ياقوت كالزجاج»[3] ولا تتحقق الشعرية الا بتقييد وتفسير، ومثل هذا ما ذكره ابن رشيق من امكانية وقوع التشبيه بين الضدين والمختلفين كقولك العسل في حلاوته كالصبر في مرارته»[4].

(١)العمدة، ١/ ٢٨٩.

(٢)المرجع السابق ١/ ٢٨٩.

(٣)المصدر السابق، ١/ ٢٩٠.

(٤)العمدة، ١/ ٢٩٣.

ومن ذلك ما ذكره الرماني قول ابن المهدي للمأمون يعتذر:

لئن جحدتُكَ معروفاً مننتَ به

اني لفي اللؤمِ أحظى منكَ في الكَرم[1]

فقد قال فيه بين معنيين مختلفين يمثلان ضدين هما (اللؤم والكرم) حتى جاءت الصورة مضطربة، تنبو عنها العين، ولذلك فقد سمى طودوروف هذا النوع من الصور المتقابلة هي النقيضة.

ويرى ابن رشيق أن الشعرية تتحقق من خلال مشابهة خفية يدق المسلك إليها وتتطلب جهدا عقليا لاكتشافها فقد خالف الرماني في تفسيره لبيت ذي الرمة.

كأنه كوكبٌ في إثرِ عفريتِ

مُسَومٌ في سوادِ الليلِ مُنقَضِبُ

ثم قال: قد اجتمع الثور والكواكب في السرعة الا أن انقضاض الكوكب أسرع، واستدل الرماني بهذا على جودة التشبيه. ولكن ابن رشيق يرى أن فيه دركا على الشاعر، واغفالا من الشيخ المفسر، وذلك أن الثور مطلوب والكوكب طالب، فشبه به في السرعة والبياض، ولو شبهه بالعفريت وشبه الكلب وراءه بالكوكب لكان أحسن وأوضح، لكنه لم يتمكن له المعنى الذي أراده من فوت الثور الذي شبه به راحلته، وأما ما أغفله الشيخ فإن الشاعر إنما رغب في تشبيه الثور بالكوكب، واحتمل عكس التشبيه بأن جعل المطلوب طالبا لبياضه فإن الثور لهق لا محالة وأما السرعة التي زعم فإن العفريت لو وصفه به وشبهه بسرعته لما كان مقصرا، ولا متوسطا[2].

ولذلك فقد نفى ابن رشيق التشبيهات التي تخرج في طبيعة تركيبها، عن التقريب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك، فسماها تشبيهات عقيمة لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة نحو قول عنترة العبسي في صفة الغراب:

---

(١)العمدة، ١/ ٢٩٥.

(٢)المصدر السابق، ١/ ٢٩٦.

خـــرِقُ الجـنــاح كـــأنَّ لحــي رأســه

جَـلَـمـانِ بـالأخـيـارِ هَـشٌ مُـولَـعُ

وكقول عدي بن الرقاع يصف قرن ظبي:

تُــزجِــي أغـــنَّ كـــأن إبـــرة روقـــه

قـلـمٌ أصــابَ مـن الـدواة مِـدادَهــا[١]

فإن ثنائية التشبيه لم تخرج عن مجرد نقل لموجودات ووضعها في تراكيب مألوفة بعيدة عن الخلق والابداع، وهذا النوع كما ذكر الجرجاني- لا تميل إليه النفس ولا يطربها لأن «كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع»[٢].

وأما الاستعارة والتمثيل فانهما غاية الصورة وتكوّن جوهر الفن الشعري، فهي التي تفك اسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم ... فلم تعد مجرد تفاصيل وحلية للخطاب بل إنها خصائص جوهرية للعمل الأدبي»[٣].

والتمثيل ضرب من ضروب الاستعارة ولكنه أكثر فاعلية في خلق الشعرية من التشبيه لأنه يحتاج إلى تأمل وتأول فاكتشافه ليس سهلا لأنه «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الاعجم، ويريك المياه في الجماد ويريك التئام عين الاضداد، فيأتيك بالحياة و الموت مجموعين والماء والنار مجتمعين»[٤].

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٩٧، جَلمان: المقراض.

(٢)أسرار البلاغة، ص ١٥١.

(٣)بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ص ٤٦- ٤٧.

(٤)أسرار البلاغة، الجرجاني، ص ١١٨.

ومن هنا فإن التمثيل عند ابن رشيق قد قام على تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس كما في قول امرئ القيس:

وما ذرفتْ عيناكِ الا لتقدحي

بسهميكِ في أعشارِ قلبٍ مُقتّلِ

فمثل عينيها بسهمي المسير- يعني المعلي وله سبعة أنصباء والرقيب وله ثلاثة أنصباء- فصار جميع أعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينيها، ومثّل قلبه بأعشار الجزور. فتمت له جهات الاستعارة والتمثيل»[1].

فنلاحظ أن التمثيل عنده يطلق الذهن في آفاق عليا من الحرية والتجديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الاطلاق، فبث فيه الحركة والحياة التي تساعد على تقريب الصورة وتوضيحها.

أما الاستعارة تشكل دوراً مهماً في تحقيق الشعرية وذلك لأنها انزياح استبدالي»[2] وهي تجسيد للاشياء المجردة، فعن طريق الاستعارة يمكن اعطاء اسم لما لم يسم في الواقع فخلق هذه الاستعارة وعملية تحولها إلى تسمية من وسائل اثراء المعجم اللغوي»[3].

وتعد الاستعارة أفضل من التشبيه في خلق الشعرية، لأنها تخييل، وبهذا تكتسب القدرة على التلوين والتصوير.

وتدرك معاني الاستعارة عن طريق المعقول دون اللفظ، ولذلك كانت الاستعارات العقلية أحسن الاستعارات»[4] وهي أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلى

---

(١) العمدة، ١/ ٢٧٧.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١١٠.

(٣) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٢٤٤.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٦٠.

الشعر أحلى منها، وهي من محاسن الكلام اذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها: منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد:

وغـــــداةِ ريـــحٍ قـــد وزَعــــتُ وقَـــرَّةٍ

اذ أصـبـحـت بـيـد الـشـمـال زِمـامُـهـا

فاستعار للريح الشمال يدا، وللغداة زماما، وجعل زمام الغداة ليد الشمال اذ كانت الغالبة عليها، ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة:

أقـامـت بـه حـتـى ذوى الـعـودُ والـتـوى

وســـاقَ الـثُـريـا في مـلاءتـه الـفـجـرُ

فاستعار للفجر ملاءة وأخرج لفظه مخرج التشبيه[1].

وتعد الاستعارة من مقتضيات النظم وعنه تحدث وبه تكون»[2] ومن هنا فهي تكتسب مزيتها من النظم ولذلك يقع التفاوت بين كلام وكلام، وتحسن الاستعارة في مكان ولا تحسن في غيره، فوقع فيها العامي المبذل مثل (رأيت أسدا، ووردت بحرا ولقيت بدرا، والخاصي النادر الذي لا يأتي الا في كلام الفحول كقول الشاعر:

أخــذنــا بـــأطــراف الاحــاديــث بـيـنـنـا

وســالــت بـأعــنــاق المـطـي الأبــاطــح

أي أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين حتى كأنها كانت سيولا وقعت في تلك الأباطح فجرت بها»[3].

وتحتل الاستعارة مكانة هامة في تشكيل الشعرية، ولذا كانت الشعرية تعتمد على الاستعارة التي تطبع بطوابع عقلية راقية لانها تؤدي إلى «الفجوة ومسافة التوتر»[4]

---

(١) العمدة، ١/ ٢٩٦.

(٢) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص ٣٩٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٤.

(٤) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ٣١.

وتمنح الشاعر حرية التعبير والانطلاق في رسم واكتشاف ما يستطيع من الصور الفنية، وتأتي أهميتها من أنها انحراف في بنية اللغة أو انزياح وخرق لقانون اللغة يؤدي إلى خلق الصورة البلاغية»[1].

ومن هنا تأتي أهمية تشكيل الاستعارة ودورها الدلالي «فلا توجد الاستعارة بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المحسنات الشعرية، ولأن النص اذ يعتمدها، فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب أو إلى أقسامه»[2].

وتقوم الشعرية في الاستعارة عند ابن رشيق من خلال قدرتها على تأدية المعنى وايجاد توافق بين المستعار له والمستعار فإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بح صوت المال مما

منك يشكو ويصيحُ[3]

فقد تجلت ابداعات الشاعر في رسم صورة رائعة لشكوى المال وتضجره من صاحبه فجعله كالإنسان له صوت قد أصابته بحة لكثرة شكواه.

إن شعرية الكلمة تتغير بتغير موقعها في التعبير، فقد تحسن في مكان لا تحسن في غيره فهي «ليست مجرد تغير في المعنى، انها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية»[4]، وهذا المعنى الانفعالي هو الذي ينقلها من كونها حقيقة إلى كونها مجازاً، ولذلك فإن ابن رشيق يوسع من دلالة الاستعارة الشعرية فهي عنده مبالغة، لأن الشيء اذا أعطى

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٤٢.

(٢) الشعرية، طودوروف، ص ٤٢.

(٣) العمدة، ١/ ٢٧٠.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٢٠٤.

وصف نفسه لم يسم استعارة، فإذا أعطى وصف غيره سمى استعارة، الا أنه لا يجب للشاعر أن يبعد في الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقربها كثيراً حتى يحقق ولكن خير الأمور أوساطها، قال كثير يمدح عمر بن عبدالعزيز:

وقد لَبِست لبسَ الهَلوكِ ثيابها

وأبدتْ لك الدنيا بكف ومعصم

وترمق أحياناً بعينٍ مريضةٍ

وتبسِمُ عن مثلِ الجُمانِ المُنظَّم

وحسبك أنه وصف العين التي استعار بالمرض، وشبه المبسم بالجمان[1].

إن الاستعارة عنده لم تكن مجرد تفاصيل وحلية للخطاب «بل أنها اتساع واقتدار في الكلام ... فقد تعبر اللفظة الواحدة عن معان كثيرة نحو «العين» التي تكون جارحة، وتكون الماء، وتكون الميزان، وتكون المطر الدائم الغزير وتكون الدنيا»[2] وهذا الاتساع يعتمد على تجسيد الشكل القديم في مادة جديدة لتمنحها معاني دلالية أشمل، ولذلك نرى ابن رشيق يحرص على التناسق بين طرفي العلاقة في الاستعارة فنراه يعلق على بيت امرئ القيس:

رُمتُ السلوَّ وناجاني الضميرُ به

فاستعطفتني على بياضتها الحَجلُ

فيقول لو أنه قال «الكلل» مكان «الحجل» لتخلص وأبدع[3].

فيؤكد على وجوب منح اللفظة المعنى الذي يناسبها لخلق صورة شعرية تستحق النظر ولذلك عندما وقف على بيت أبي تمام «والله مفتاحُ باب المعقِلِ الاشِبِ» فجعل الله

(١) العمدة، ١/ ٢٧١.

(٢) العمدة، ١/ ٢٧٤.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٧٣.

اسمه مفتاحا، قال: وأي طائل من هذه الاستعارة مع ما فيها من البشاعة والشناعة[1] لأن من خصائص الصورة «أنها تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد الا أنها ينبغي أن تعطي احساساً بما هو ممكن، وأن شيئاً من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفيل بأن يضمن القدرة على تمثلها ...»[2].

فمحور الاستعارة عنده هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الايحائية التي تمنح اللفظة قوة وصلابة كقول طفيل الغنوي:

فوضعت رحلي فوقَ ناجية

يقاتُ شحم سَنامها الرحْلُ

فجعل شحم سنامها قوتا للرحل، وهذه استعارة كما تراها كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها»[3].

ولذلك يمكن القول أن مفهوم الاستعارة الشعرية عند ابن رشيق يستمد مكانته وقوته من الترابط بين المعنى المفهومي أو المعنى الأصلي للكلمة، والمعنى الجديد الذي تخرج إليه ليثير في النفس دهشة واستغرابا، بعد أن يتجاوز المعنى الأولي ولذلك يقول جان كوهن «إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث للغة»[4].

ومن وسائل الشعرية الأخرى التعريض والتلويح والرمز والكناية «لأنها تعمل على تحريف الكلام عن طبيعته وتخلق له صوراً جديدة تكسبه رونقا[5]، ويعتمد هذا الرونق على قدرتها في تأدية المعنى وتأكيده في نفس المتلقي لتنقله إلى عالم آخر يبتعد به عن المألوف، وهذا ما حرص عليه ابن رشيق كما هو واضح من خلال وقوفه عند بعض

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٧٣.

(٢) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٣٥٨.

(٣) العمدة، ١/ ٢٧٥.

(٤) بنية اللغة الشعرية، ص ٣١٤.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٣١٥.

النماذج، فالتعريض عنده يكتسب صلابة وقوة كلما كان المعنى خفيا كقول أيمن بن خريم الأسدي لبشر بن مروان يمدحه ويعرض بكلف كان بوجه أخيه عبدالعزيز حين نفاه من مصر على يدي نصيب الشاعر مولاه:

كأن التاجَ تاجَ بني هرقل
جَلوه لأعظمِ الأعيادِ عيدا

يُصافح خدّ بِشرٍ حين يُمسي
اذا الظلماءُ باشرتِ الخدودا

فهذا من خفي التعريف، لأنه أوهم السامع أنه إنما أراد المبالغة بذكر الظلماء لا سيما وقد قال (حين يمسي) وانما أراد الكلف[١].

ويمضي ابن رشيق في رسم معالم شعريته من خلال التلويح، الذي يعتمد على عمق الكلمة وسعة دلالتها وقدرتها على الابتكار كقول النابغة يصف طول الليل:

تقاعسَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النجومَ بآيب

فبدت قوة الشعرية من خلال السياق «الذي يرعى النجوم» ويريد به الصبح فأقامه مقام الراعي الذي يغدو فيذهب بالابل والماشية»[٢].

وشعرية الكناية تعتمد على حركية المعنى في الصورة الكنائية لطرح ثنائيات الكناية «التي إما أن ترتبط بصفة يقصدها المتكلم ويتخذ الصياغة الكلامية وسيلة إليها مع ملاحظة وقوع هذه الصفة تحت ثنائية أخرى، حيث يكون الوصول إليها قريباً دون وسائط، وإما أن ترتبط بالموصوف بقصده المتكلم لكنه لا يصرح به، وإما عن طريق

---

(١) العمدة، ١/ ٣٠٤

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٠٥.

النسبة بين الطرفين السابقين (الصفة والموصوف)[1]. ولذلك فقد اتضحت معالم الكناية عنده من خلال هذه الحركة «التي تربط بين المعنيين كما في قول ابن مقبل- وكان جافيا في الدين- يبكي أهل الجاهلية وهو مسلم، فقيل له مرة في ذلك- فقال:

ومـــاليَ لا أبـكـي الـديـارَ وأهـلَـهـا
وقـد رَادَهـــا روّاد عـكٍّ وحـمـيرَا

وجـاء قـطـا الأحـبـابٍ مـن كـل جانـب
فـوقّـعَ في أعـطـانـنـا ثـم طـيرّا

فكنى عما أحدثه الإسلام[2].

وكذلك فعل ابن رشيق في الرمز حيث ركز على دور السياق في احداث الدلالة الايحائية لخلق صور رمزية تتجاوز المألوف كما في قول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسبيت:

عَقَلتُ لها من زوجها عددَ الحصى
مع الصبح أو مع جُنح كلِّ أصيل

يريد أني لم أعطها عقلا ولا قودا بزوجها الا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى[3].

(١)بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٤.
(٢)العمدة، ١/ ٣٠٥.
(٣)المصدر السابق، ١/ ٣٠٥.

الفضاء الشعري:

وظاهرة الحذف من الظواهر التي تساهم في خلق الشعرية أو توسيع دائرتها بل تعد «هي الباب الموصل إليه لكنه وصول يعتمد على الدقة واللطف»[1] ولذلك يقول فيه الجرجاني «تركَ الذكر أفصَح من الذكر، والصمتَ عن الافادة، أزيَد للافادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون اذا لم تنطِق وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِن»[2].

وينطلق الأساس العام لمفهوم الحذف من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق في السياق اللغوي، فقد تكون هذه الحاجة ضرورية وملحة، تلزم الشاعر بصورة الحذف، وقد تكون متأصلة في طبيعة الظاهرة اللغوية، وقد حدد الجرجاني هذه الضرورات أو الصور بذكر الديار وحذف المبتدأ، أو مجيء الخبر قد بني على مبتدأ محذوف، إلى غير ذلك من الصور الأخرى.

وتستمد ظاهرة الحذف قوتها وشعريتها من السياق، والذي يمنحها دلالات واسعة من خلال العلاقات التي تربط هذه التراكيب، بحيث يكون تفاعلات وعلاقات تربط أجزاء الكلام «وعلاقة واحدة كعلاقة الحذف- يجب أن تفهم في ضوء مجموعة من العلاقات الأخرى وخاصة العلاقة المقابلة وهي الذكر، وليس من المحتم أن تكون سياقات الذكر عكس سياقات الحذف، بل انهما يتواردان في سياق واحد ما دام هذ السياق في حاجة إلى أي منهما»[3].

لقد تركزت صور الحذف عند ابن رشيق على الكلمة التي تشكل عالم الفضاء الشعري عنده، فكان يحذف منها حرفا أو حرفين لاعتبارات شعرية ونحوية، يقتضيها السياق كما في قول خفاف:

---

(١) الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، (بحث)، ص ٢٢.

(٢) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص ١٤٦.

(٣) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٤٢.

كَــنَــواح ريــشِ حــمــامــة نجــديــة

ومســحـت بـالـلـثـتـين عصـفَ الإثـمـد[1]

فحذف الياء من (نواح) ضرورة، مع الاستعاضة عنها بحركة اعرابية تناسبها هي الكسرة لتمنح الاسم قوة التأثير.

ان صور الحذف عنده كانت في غالبيتها فنية تقتضيها طبيعة النسق الشعري تتم من خلال معالجة تركيبية، مثل حذف اسم (ليت) إذا كان مضمرا أنشد المفضل لعدي بن زيد:

فـلـيـتَ دفـعـتَ الـهـمَّ عـنـي سـاعـةً

فبتنا علـى مـا خـلـيـتَ نـاعـمـي بـال[2]

يريد (ليتك)، فحذف الضمير من البنية اللغوية لعدم استقامة الوزن الشعري.

وقد كانت بعض صور الحذف عنده تأخذ شكلاً لغوياً تركيبياً أقرها النحاة وذلك ما أنشده أبو زيد الأنصاري:

يـا أقــرعُ بــنَ حـابـسٍ يـا أقــرعُ

إنــك إن يُـصــرعْ أخــوك تُـصـرَعِ

فحذف الفاء من جواب الجزاء قال سيبويه تقديره إنك ان يصرع أخوك فتصرع[3].

فالبنية التركيبية تقتضي أن نجذب من الفضاء الشعري (الفاء) لما تستطيعه هذه الإشارة من تفجير أو استحضار للحدث مباشرة وتأكيد للحدثية المتزامنة مع فعل الشرط.

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٧٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢٧١.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ٢٧١.

ومثال ذلك أيضاً حذف اسم «انَّ» و«ولكنَّ».

ولــكــنَّ مــن لا يــلــقَ أمـــــراً يـنُـوبُـه

بــعُــدّتــه يَـــنــزِلْ بــه وهـــو أعــــزَلُ

فحذف الهاء من «لكنه» لأنه قد جازى بمن، ولو أعمل فيها «لم يجز أن يجازي بها، ومثال حذف اسم «ان».

إنّ مــن يــدخــل الــكــنــســيــةَ يــومــا

يــلــق فــيــهــا جــــآذرا وظــبـــاء

أراد «إنه»(١).

فهذا الحذف قام على الاتصال بمنطقة الابتداء لأن الاسماء المحذوفة واقعة موقع المبتدأ، ولذلك يوحي مثل هذا الحذف صيرورة الرفض، لتنطلق في عالم النص بشكل أفقي لضمان عدم العودة ثانية، كي يبقى النص حافظاً توازنه وذلك من خلال رفض اسم الشرط- الذي يحتل الصدارة- أن يعمل ما قبله فيه.

وتحتل قضية علامات الاعراب دوراً في تكوين الشعرية واظهارها، ويصرح ابن رشيق بذلك فيقول «والذي يجوز للشاعر من الزيادات، صرف ما لا ينصرف، واجراء المعتل مجرى الصحيح، فيعرب في حال الرفع والخفض، تقول: هذا القاضي، ومررت بالقاضي وزيد يقضي ويغزو، ولا يجوز في المنثور من الكلام وعلى هذا قول قيس بن زهير:

ألم يــأتــيــك والابـــنــــاءُ تــنــمــى

بمـــا لاقـــت لَـــبـــونُ بــنــي زيــاد

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٣.

كأنه يقول في الرفع يأتيُك بضم الياء، فلما جزمه أسكنها»[1].

ولذلك إن عملية (الخفاء) التي تمت أكسبت البنية طبيعة الحضور أو الاظهار لأن الحضور قد تضم الغياب، لقوة لحظة الحضور وشدة فاعليته في مستوى الدلالة التركيبية.

وتتدخل عملية النصب، في اضافة الدلالة للشعرية عنده كما في قول طرفه:

لنا هضبة لا ينزلُ الذلُّ وسْطَها

ويأوي إليها المستجيرُ فيُعصَما

فأدخل في جواب الواجب، والنصب بها على اضمار أن[2].

وذلك من خلال عملية الاضمار، فأضمر (أن) الناصبة للفعل ونصبه بالفاء على الجواب، فاقتضى النصب أن يكون الملحق في الفضاء اسما وليس فعلا، فإن الغالب على البنية هو (الحضور) مما سوغ وجود (الفاء) مع الفعل بديلاً عن التحليق اللامنتمي الذي يشير إلى قرب عودة هذا الغائب، فجاءت (الفاء) مع الفعل تحمل في دواخلها أثر هذا المعيار الوظيفي لتكون بديلاً عنه «على معنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسياً في انتاج الصياغة، وإن كان غير مباح أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال»[3].

وإن حذف بعض الأدوات التعبيرية من النص كحذف (اسم الموصول) يدعونا إلى التحليق في فضاء النص لاكتناه هذا الرمز التعبيري كما في قول يزيد بن مفرغ:

عَدَسْ ما لعبّادٍ عليك إمارةٌ

نجوتِ وهذا تحملينَ طليقُ[4]

---

(١)العمدة، ٢/ ٢٧٥.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٢٧٦.

(٣)الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، (بحث)، ص ٢٤.

(٤)العمدة، ٢/ ٢٧٣.

فحذف اسم الموصول وأراد «وهذا الذي تحملين» وعملية الحذف هنا لا تتوافق مع الحركة الذهنية للمتلقي حيث يشعر بفراغ نتيجة لضعف التأثير الذي تحدثه هذه البنية، فعدم التوافق بين المبدع والمتلقي يقلل من مكانة الشعرية ويضعف شأنها.

أما التقديم والتأخير الذي يعد «انزياحاً سياقياً»[١]، وهو «باب كثير الفوائد جمٌّ المحاسنِ، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ ويُفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعُه، ويَلْطفُ لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سببَ أن راقك ولطُفَ عندك أن قُدِّم فيه شيء وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[٢]، فإن موقف ابن رشيق منه يكاد يختلف فيه عمن سبقوه لأنه يرى فيه عيباً من عيوب النظم فيقول: «... ومنهم من يقدم ويؤخر: إما لضرورة وزن أو قافية وهو أعذر، واما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيُّ بعينه»[٣] ثم يقول «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، الا أن يكون في شعره التقديم والتأخير. وأنا استثقل ذلك من جهة ما قدمت»[٤].

ويستدل على ذلك بنماذج شعرية تؤيد صحة ما ذهب إليه كما في قول الفرزدق:

نُغلِّق هاما لم تنَلْه أكُفنُا

بأسيافِنا هامَ الملوك القماقم

أراد نغلق بأسيافنا هام الملوك القماقم، ثم نبه وقرر فقال: هاما لم تنله أكفنا، يريد أي قوم لم تملكهم ونقهرهم، وهذا عند الصدور المذكورين بالعدم تكلف وتعمل، لا تعرفه العرب المطبوعون»[٥].

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١١٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

(٣) العمدة، ١/ ٢٦٠.

(٤) المصدر السابق، ١/ ٢٦١.

(٥) المصدر السابق، ١/ ٢٦٠.

ومع أن التقديم والتأخير انزياح عن السياق، وهذا مما يكسب الشاعر حرية في الابداع والتصوير، الا أن ابن رشيق يستثقله لأنه يفسد النظم التركيبي للبنية اللغوية، فقاد الشاعر إلى اشكال شعرية غريبة أفقدت الشعر شعريته.

البناء الخارجي:

وتتصل الشعرية عند ابن رشيق بالبناء الخارجي للنص، الذي يشكل الملامح الأساسية له ويوضح معالمه الخارجية، لتكون مادة صالحة لاصدار الأحكام النقدية.

إن التعامل مع طبيعة الأبنية الأدبية «ليست شيئاً حسيا يمكن ادراكه في الظاهر حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصل التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية ذاتها شيئاً وسيطا يقوم فيما وراء الواقع»[١].

إن البناء الخارجي عملية متشابكة من العلاقات والأنماط الأدبية التي تسعى لتوليد العملية الشعرية، وهي ليست مجرد وضع الكلمات، ورسم الاشكال إنما تعني- كما وضحها العالم اللغوي اندريه مارتينيت حيث يقدم تصوره للبنية «إذا كانت المعاجم خاصة تنص على أن البنية هي كيفية بناء لتركيب أو جهاز أو أية مجموعات فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد التي تتكون منها، ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشيء وخلقه لا لأغراض ووظائف معينة. وعلى هذا فإن البنية تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصة للشيء. وهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل»[٢].

إن البناء الخارجي للعمل الأدبي لا يعني فقط مجرد مجموعة من الكلمات تلصق بالعمل الأدبي لتشكل علاقاته البنائية، بل إنه تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة

---

(١) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٢٩٤.

(٢) المصدر السابق، ٢٩٣.

بأنساق معينة، فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وانما بنيتها»[1].

ولذلك تكتسب عملية البناء خاصية أو قيمة معيارية للحكم على صلاحية فن دون آخر، وعلامة أدبية تبرز شخصية الأديب وتميزه عن غيره من خلال قوالبه العامة لأن الكلمة هي البؤرة التي يستمد منها الأديب جوهر عمله وطاقته الفنية. ولكن الابداع في تشكيل البنية أو الكلمة يبرز في كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء، أو مدى قدرتها على ابراز الشكل الأدبي أو الهيكل العام للعمل الفني الذي ليس هو الا صورة للصياغات اللغوية التي تكسب العمل الأدبي مذاقاً خاصاً متميزاً.

وتبدو معالم الشعرية عنده من خلال طرحه لقضية (القديم والمحدث) تلك القضية التي أقام العرب من خلالها فهمهم للشعر وكان «عمود الشعر» أساس خلافهم الذي يقوم على سبعة أبواب عرفت في كتب الأدب. ولذلك فقد استطاع ابن رشيق أن يضع الحلول لهذا الصراع بشأن الفصل بين القديم والمحدث فقال «كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله»[2].

وقد اعتمد مقياساً للفصل بين الشعراء- ما دام أن الشعر لم يقصر على زمن دون زمن ولا خص به قوم دون قوم، بل هو مجال لكل بني البشر على هذه الأرض- فجعل السبق بين الشعراء في المعنى.

وقد حدد الأسباب التي توجب للشاعر السبق «يجب على الشاعر أن يكون متصرفاً في أنواع الشعر: من جد وهزل، وحلو وجزل، وأن لا يكون في النسيب أبرع منه في الرثاء، ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار»[3].

---

(١) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٣٤٩.

(٢) العمدة، ١/ ٩٠.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ١٤٠.

وزيادة منه في توضيح صورة السبق إلى المعاني، جعل مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى آخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وان حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن حسن»[1].

ولم يترك الأمر مفتوحاً على مصراعيه، بل وضع له أسساً ومبادئ تصلح لأن تكون معيارا للفصل بين القديم والحديث فقال «فليس من أتى بلفظ محصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة لا يخرج من بلده ولا يتصرف من مكانه كالذي لفظه سائر في كل أرض، معروف في كل مكان، وليس التوليد والسرقة أن يكون الكلام رقيقا سفسافا، ولا بارداً غثا، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشيا خشنا، ولا أعرابيا جافيا، ولكن حال بين حالين، ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى الا بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد من السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولا عنهم، إذ هو طبع من طباعهم، فالمولد المحدث- على هذا- اذا صح كان لصاحبه الفضل المبين بحسن الاتباع ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكا وأحسن ديباجة»[2].

وابن رشيق شاعر متمرد لا يرى عيباً في أن يخرج الآخر عن الأول والمحدث على القديم حتى يلائم بينه وبين بيئته وعصره» ... وقد بينت أن طريق العرب القدماء قد خولفت إلى ما هو أليق وأشكل بأهله» بعد أن علق على قول أبي عون الكاتب:

تلاعبها كف المزاج محبة

لها وليجري ذات بينهما الأنس

فتزبدُ من تيه عليها كأنها

غريزة خدر قد تخبطها المس

فقال «لو أن في هذا كل بديع لكن مقيتا بشعا، فمن ذا يطيب له أن يشرب شيئاً يشبه بزبد المصروع، قد تخبطه الشيطان من المس»[3].

---

(١)المصدر السابق، ١/ ١٩٤.

(٢)المصدر السابق، ١ ٩٣.

(٣)العمدة، ١/ ٣٠١.

ويبدو أن ابن رشيق منصف للمحدثين، فلا يكلفهم أن يأتوا بمثل ما أتى به المتقدمون من معان، لأنه يعلم أن لكل بيئة صورها وأفكارها وموادها التي يستخدمها الشاعر في تكوين صوره، على الرغم من أنهم قد شاركوا القدماء في كل ما ذكروه، وخالطوهم في صفات النجوم ومواقعها والسحب وما فيها من البريق والرعود والغيث وما ينبت عنه، وبكاء الحمام ..» ويذكر بعض النماذج التي انفرد بها المحدثون كقول بشار مثلاً:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة

والأذن تعشق قبل العين أحيانا[1]

من هنا نستطيع القول أن مواقف ابن رشيق في هذه القضية وغيرها، مواقف يشهد له فيها بالدقة والموضوعة والعقلية الراجحة، فهو ليس تبعا لغيره، الا أن يؤمن بما يقول ويستدل على صحته.

وتتضح شعرية البنية الخارجية من خلال وقوفه عند بعض القضايا التي وقف عندها النقاد ممن سبقوه، تلك هي المقدمة، أو الابتداء الذي يبتدئ به الشاعر قصائده، وقد سماه ابن رشيق بالمطلع وحدد المطالع بأنها «أوائل الأبيات»[2].

وللمطالع عنده أهمية كبيرة في شهرة الشاعر وعلو مكانته في عصره، فهي سر نجاحه وذيوع خبره يقول: قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت مقاتل الكلام وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج»[3].

ويعلل سبب جعله الابتداء سر نجاح الشاعر وذيوع خبره فيقول: «فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب «الا» و«خليلي» و«قد» فلا يستكثر منها في

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٤١.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢١٥.

(٣) العمدة، ١/ ٢١٧.

ابتداءاته، فإنها من علامات الضعف والتكلان ... وليجعله حلوا سهلاً وفخماً جزلا ...»[1] ولذلك نراه يقف عند بعض المطالع الشعرية، يبين سر جمالها وسبب ذيوعها كقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فيعده أفضل ابتداء صنعه شاعر لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد»[2].

ويحدد معالم البنية الخارجية التي توصل للشعرية، فيرى أن للشعراء في افتتاحهم القصائد مذاهب مختلفة، ويعود هذا الاختلاف- كما أرى- إلى:

١- اختلاف الغرض الشعري فهو في النسيب غيرها في المديح.

٢-تغير المفاهيم البيئية التي يعيشها كل شاعر، فالبدوي له بيئة تختلف عن بيئة الحضري.

٣- طبيعة التأثر والتأثير التي يعيشها الشاعر دونما وعي منه أحياناً.

ولذلك فقد أخذ ابن رشيق هذه المؤثرات باعتباره عندما رسم معالم الهيكل الخارجي فقال «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب استدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء»[3].

ثم يبين تأثير البيئة ودورها في تشكيل الهيكل العام للبناء الخارجي، هذه البيئة التي تصقل شخصية الأديب فيصبح جزءاً منها لا ينفصل عنها فقال: «ومقاصد الناس

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢١٨.

(٢)المصدر السابق، ١/ ٢١٨.

(٣)العمدة، ١/ ٢٢٥.

تختلف فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين والاشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الابل ولمع البروق ومر النسيم وذكر المياه التي يلتفون عليها والرياض التي يحلون من خزامى، وأقحوان وبهار، وحنوة، وتمرار ... والجبال وما تلوح لهم من النيران في الناحية التي بها أحبابها»[1].

فنرى الشاعر يختار ما تقع عليه عينه وبصيرته، فيبرز في مطالعه حياته اليومية التي يعيشها بأسلوب تصويري، بينما نرى أهل الحضارة يستخدمون أشياء تختلف فقال: «وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في الصدود والهجران والواشين والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندام والورد والنسرين ... وقد ذكروا الغلمان تصريحا ويذكرون النساء أيضاً، منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء اقتداء بهم، واتباعا لما ألفته طباع الناس معهم كما يذكر أحدهم الابل، ويصف المغاوز على العادة المعتادة»[2].

ويبين المواد التي كان يشكل منها عالمه فيؤلفها ويركبها لتكوين العملية الشعرية الابداعية التي تأخذ بيده إلى غايته فيقول: والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز، وما أنضى من الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلة المساء وغؤوره ثم يخرج إلى مدح المقصود»[3].

ولم يكن هذا البناء العام الذي ذكره ابن رشيق حكما عاما، بل كان يخضع لأمور تقتضيها طبيعة الموقف الشعري الذي يعيشه الشاعر، فنرى أن منهم من يخالف ذلك فيذكر أنه قصد الممدوح راجلا، إما اخبارا بالصدق وإما تعاطي صعلكة ورجلة كما في قول أبي نواس للفضل بن يحيى بن خالد.

إليك أبا العباس من بين من مشى

عليه امتطينا الحضرمي الملَسنَّا

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٢٥.

(٢)المصدر السابق، ١/ ٢٢٥.

(٣)العمدة/ ١/ ٢٢٦.

قلائصُ لم تعرف حنينا على طَلاً

ولم تدرِ ما قرعُ الفَنيقِ ولا الهنا[1]

فذكر القلائص التي امتطوها إليه نعالهم، فأخرجه مخرج اللغز.

ويذكر أن بعض الشعراء خالف المعهود فكان يدخل إلى موضوعه مباشرة دون مقدمات، «بل يهجم على ما يريده مكافحة، وبتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب ... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة»[2].

ويستدل على ذلك بقول أبي نواس الذي يقال انه أول من فتح هذا الباب:

لا تبكِ ليلى ولا تطربْ إلى هند

واشرب على الورد من حمراءَ كالورد[3]

ويقف ابن رشيق عند ابتداءات أبي نواس كنموذج فريد في الأدب العربي عرف عنه انه صاحب ثورة أدبية على الأطلال، فرأى أن الوقوف عليها شقاء لا طائل تحته، فهو فراغ وجهل، ولكنه مع هذه الثورة نراه يقف على الاطلال خشية من السلطان فلما سجنه الخليفة على استشهاره بالخمر قال:

أعرِ شعرَكَ الاطلالَ والمنزَل القفرا

فقد طالما أزرى به نعتُك الخمرا

دعاني إلى نعتِ الطلول مُسلّطٌ

تضيقُ ذراعي أن أردّ له أمرا

فسمعا أميرَ المؤمنين وطاعةً

وإن كنتَ قد جشمتني مَركبا وعْرا[4]

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٢٨.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٣١.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢١٣.

(٤) المصدر السابق، ١/ ٢٣٢.

والابتداءات مسألة فنية وقف عندها النقاد، ففضلوا فيها شاعراً على آخر، لأن ابتداء شاعر أبدع من شاعر آخر، وهذا ما حصل للجرجاني أن فضل ابتداءات البحتري لجودة استهلاله، ففضله على أبي تمام وأبي الطيب، وفضلهما عليه بالخروج والخاتمة، ولذلك فقد قال ابن رشيق (ولست أرى لذلك وجها، الا كثرة شعره، فإنه لو حاسبهما ابتداء جيدا بابتداء ما لأربى عليهما وقصرا من عذره»[1].

ويذكر نماذج من ابتداءات أبي تمام الجيدة، لها روعة وعليها أبهة فقال:

السيفُ أصدق أنباءً من الكُتبِ

في حدهِ الحدُّ بين الجِدِّ واللعب

ومن جيد ابتداءات البحتري:

عارضناَ أُصُلاً فقلنا الرَّبرب

حتى أضاء الأقحوانُ الأشنبُ[2]

ويتضمن البناء الخارجي عنده «الالتحام الداخلي» أي مدى تماسك النص وتلاحمه ويسمى هذا «بوحدة البيت» التي تعتمد على مدى تشابك الأبيات لتكوّن لوحة أدبية متكاملة الاجزاء والأعضاء.

إن موقف ابن رشيق من هذا البناء قام على المفاضلة والاستحسان لبعض الأبيات الشعرية، حتى يقضي لقائله بالسبق، وبأنه الذي غاص على معناه، ويحدد ابن رشيق ذلك بقول حسان بن ثابت:

وإن أشعَر بيتٍ أنت قائله

بيتٌ يقال إذا أنشدته صَدَقا

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٣٣.

(٢)العمدة، ١/ ٢٣٣.

وإنمـــا الـشـعـر لـب المـــرء يـعـرضـه

علـى المجـالـس إن كـيـسـا وان حـمـقـا

وقول دعبل الخوزاعي:

يمـوت رديء الـشـعـر مـن قبـل أهـلـه

وجَـيـــده يـبـقـى وإن مـــات قـائـلـه[1]

ولهذا فإن موقف ابن رشيق يرتكز على صدق تمثيل الشعر للمواقف التي يتناولها، ومن هنا نراه يقرر أن هذا البيت أفضل بيت في الهجاء أو في المدح أو الرثاء وذلك كقوله في الرثاء.

أراد لـيـخُـفـوا قـــبرهَ عـــن عـــدوِّه

فـطـيـبُ تــراب الـقـبرَ دلَّ عـلـى الـقـبـر[2]

فهذا الشكل التركيبي هو الذي يخلق الشعرية في البيت ولذلك يقول ابن رشيق «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم وبابُه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الاعارض والقوافي كالموازين و الأمثلة للأبنية أو كالأواخِيّ والاوتاد للاخبية، فاما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة، ولو لم تكن لاستغنى عنها»[3].

وينطلق ابن رشيق في رسم معالم الالتحام الداخلي للنص، من خلال تماسك بعضه بعضاً، وتكامل أجزائه كالعقد متماسك الحبات، ليكون شكلاً شمولياً يصلح لاصدار الاحكام النقدية عليه، بعد متابعة النظم، فيدلل على ذلك بقول الجاحظ «أَجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء- سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا، وسبك

(١)المصدر السابق، ١/ ١١٤.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ١٥٠.

(٣)العمدة، ١/ ١٢١.

سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، ويقول ابن رشيق معجباً «وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى في فم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء»[1].

ومع اعتقاده بوجوب تلاحم الأجزاء الداخلية للنص الشعري، لكنه يرى أن الشعرية تتحقق في البيت المفرد الذي ينظر إليه بنية مستقلة، ولا تتحقق في التركيب العام لذلك نراه يقول «واستحسن أن يكون البيت بأسره كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد، وأنشد قول الثقفي:

مـن كـان ذا عـضُـدٍ يُــدرِكْ ظلامتَهَ
إن الـذلـيـلَ الــذي لـيـست لـه عـضُـدُ

تـنـبـو يَــداه اذا مــا قــلَّ نـاصــرُه
ويـأنـفُ الـضَّـيـم إنْ أثــرى لـه عَــدَدُ[2]

وهذه الشعرية التي يراها في البيت المفرد تقوم من خلال المزاوجة بين الألفاظ كقول البحتري:

تـطـيـبُ بمـسـراهـا الـبـلادُ إذا سَــرَتْ
فـيـفـعـمُ ريــاهــا ويـصـفـو نـسـيـمُـهـا

ففي القسيم الآخر تناسب ظاهر[3].

وأحياناً عن طريق تقابل لفظتين بلفظتين، وحينئذ يقع في الكلام قلة تكلف كقول امرئ القيس:

(١)المصدر السابق، ١ / ٢٥٧.
(٢)العمدة/ ١/ ٢٥٧.
(٣)العمدة، ١/ ٢٥٨.

كأني لم أركب جوادا للذة

ولم أتبطَّنْ كاعِباً ذاتَ خَلخال

ولم أسبأِ الزق الرويَّ ولم أقُلْ

لخيلي كُرّي كرةْ بعد إجفال

وكان قد ورد على سيف الدولة رجل بغدادي يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد، ولا يذكر شعر بحضرته الا عابه، فأنشد يوما هذين البيتين فقال: قد خالف وأفسد لو قال:

كأني لم أركب جوادا ولم أقل

لخيلي كرى كرة بعد اجفال

ولم أسبأ الزق الروىّ للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال[1]

لكان قد جمع بين الشيء وشكله، فذكر الجواد والكرّ في بيت، وذكر الخمر والنساء في بيت فالتبس الأمر بين يدي سيف الدولة، وسلموا له ما قال، فقال رجل ممن حضر: وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى، فأتى بالجوع مع العري ولم يأت به مع الظمأ، فسر سيف الدولة، وأجازه بصلة حسنة.

فقال ابن رشيق: قول امرئ القيس أصوب، ومعناه أعر وأغرب، لأن اللذة التي ذكرها هي الصيد، ثم حكى عن شبابه وغشيانه النساء فجمع في البيت بين معنيين، ولو نظمه على ما قال المعترض لنقص فائدة عظيمة. وفضيلة شريفة تدل على السلطان، وكذلك البيت الثاني: لو نظمه على ما قال لكان ذكره اللذة حشوا لا فائدة فيه، لأن الزق لا يسبأ الا للذة»[2].

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٥٨.

(٢) العمدة، ١/ ٢٥٨ — ٢٥٩.

من هنا يعتمد ابن رشيق استقلالية البيت أساساً للشعرية، فيكون قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا ما بعده «وما سوى ذلك عندي فهو تقصير، الا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»[1].

وتتجلى شعرية البناء الخارجي عنده من خلال «الخروج» هذا المصطلح الذي يمكن اتخاذه مقياسا للتمييز بين العديد من البنى النصية، لأنه يمثل شكلاً من أنماط العلاقات التي تحكم بناء القصيدة ولأنه لا يمكن أن يعمل الا في ظل هذا المجموع العام للبناء الكلي، ولذلك بين ابن رشيق مواطنه التي يكون فيها «فهو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه كقول حبيب في المدح:

صُبَّ الفراق علينا صُبَّ من كَثَبِ

عليه إسحاقُ يوم الروع منتقما

سيفُ الإمام الذي سمّته هيبَتُه

لما تخَرمَ أهل الأرض مَخترِما

ثم تمادى في المدح إلى آخر القصيدة[2].

وهذه العلاقات- كما يراها- تعمل على التحكم في شد الروابط بين الأجزاء الأخرى، ولذا حتى يتمكن الشاعر من خلق التلاحم بين أجزاء القصيدة، عليه أن يحسن الخروج أو التخلص كما يسمى أحياناً- لينتقل من معنى إلى معنى دون أن يحدث فجوة أو مسافة بين وحدات القصيدة، فإذا ما تم له ذلك مُدح خروجه فيحافظ بذلك على الهيكل العام للبناء الخارجي، وذلك كقول النابغة الذبياني آخر قصيدة اعتذر بها إلى النعمان ابن المنذر فقال:

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٦١ – ٢٦٢.

(٢) العمدة، ١/ ٢٣٤.

وكفكفتُ مني عبرةً فرددتها

إلى النحر منها مُستهلٌ ودامع

على حين عاتبتُ المشيبَ على الصبا

وقلتُ ألّما أصحُ والشيبُ وازع؟!

ثم تخلص إلى الاعتذار فقال:

ولكنّ هماً دون ذلك شاغلٌ

فكان الشغاف تبتغيه الأصابعُ

وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنهه

أتاني ودوني راكسٌ فالضواجِعُ

ثم وصف حاله عندما سمع من ذلك فقال:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ

من الرُّقش في أنيابها السمُّ ناقع

يُسهّدُ في ليلِ التمامِ سليمُها

لحلي النساء في يديه قعاقع

فوصف الحية والسليم الذي شبه به نفسه، ثم تخلص إلى الاعتذار:

أتاني - أبيت اللعن أنك لُمتني

وتلك التي تستكُّ منها المسامعُ

تخلص إلى تخلّص حتى انقضت القصيدة[1].

(١) العمدة، ١/ ٢٣٧ – ٢٣٨.

ولذلك اذا خرج الشاعر من النسيب إلى المدح فهذا مما لا تألفه العرب، ويعد هذا خروجاً على البناء الخارجي، كما فعل أبو تمام، وإن أتى بمدحه الذي تمادى فيه منقطعا، وذلك قوله في وسط النسيب من قصيدة له:

ظَلَمْتك ظالمةُ البريء ظَلومُ
والظُّلمُ من ذي قُدرةٍ مذَمومُ

ثم قال بعد ذلك:

لمحمدِ بنِ الهيثم بنِ شبابةٍ
مجدٌ إلى جنبِ السماكِ مقيم[1]

وهذا مما عيب في الخروج لأنه مخالف لطريقة العرب كما يقول ابن رشيق «وكانت العرب لا تذهب هذا المذهب في الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الابل وذكر القفار وما هم بسبيله: «دع ذا» و«عدّ عن ذا» ويأخذون فيما يريدون أو يأتون بأن المشددة ابتداء للكلام الذي يقصدونه. فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلاً بما قبله ولا منفصلا بقوله «دع ذا» و«عدّ عن ذا» ونحو ذلك سمى طفرا وانقطاعاً ... وربما قالوا بعد صفة الناقة والمفازة (إلى فلان قصدت) و(حتى نزلت بفناء فلان)[2].

ويتزامن «الانتهاء» مع الخروج في ايجاد شعرية للبناء الخارجي، لأنه آخر ما يقال في القصيدة، وآخر ما يعلق في النفس منها ولذلك يقول ابن رشيق «وسبيله أن يكون محكما: لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، واذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه»[3].

وتتنوع أشكال الخواتم عند الشعراء تبعا لطبيعة الدفق الشعوري الذي ينتاب الشاعر لحظة بزوغ الانفعال فقال «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة،

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٣٩.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٣٩.

(٣) العمدة، ١/ ٢٣٩.

وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة: كل ذلك رغبة في أخذ العفو، واسقاط الكلفة»[1].

كما قال «ومنهم من يختصها بالدعاء، وهذا من عمل أهل الضعف الا للملوك، فإنهم يشتهون ذلك»[2].

ومن هنا يمكن القول أن مكونات البناء الخارجي عند ابن رشيق لا يمكن للشاعر الناجح أن يخرج عليها من حيث الهيكل العام، الا بضرورة تفرضها طبيعة الموقف الشعري.

الإطار الدلالي الموسع:

ويعتمد هذا الاطار على الاستعمال الأدبي للغة «لأنه الذي يمثل الامكانات الفردية المتنوعة في الاداء، والقائمة على المقاصد الواعية، والتي تضع من التعبير المألوف اطاراً غير مألوف، تحاول فيه أن تخترق حدود الأنماط وتنتهك القوالب (الرسمية) بخلاف اللغة العادية التي تأتي وما يتفق من خلال التفاهم اللغوي الذي يحدث بصفة منتظمة بين الأفراد»[3].

ويتصل الاطار الدلالي الموسع بأغراض الكلام، كما يحمل في داخله صفة مزدوجة تشتمل في تنظيم المادة اللغوية من ناحية، ثم ربط هذه المادة بالغرض الأصلي من ناحية أخرى»[4].

فالدلالة الكلية تتشكل في صورة قالب فني محدد كالغزل والمديح مثلاً، والدلالة الجزئية تتشكل من مرونة المادة اللغوية وتفاعلها في افراز عناصر المعنى، وكلاهما يحقق الفنية للاداء الشعري.

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٤٠.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٤١.

(٣) جدلية الافرد والتراكيب، د. محمد عبدالمطلب، ١/ ١١٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٠٦.

إن الدلالة الموسعة تنتقل بشكل دائري بين الشعر وأغراضه، ولذا فقد تتداخل هذه الاغراض مع بعضها وقد تنفرد، ولكنها كما يقول قدامة غالباً ما تدور حول «المديح والهجاء والمراثى والتشبيه والوصف والنسيب»[1] وقد تمتد هذه الاغراض الكلية إلى اطارات دلالية أقل اتساعا «فيكون من المديح: المراثى والافتخار والشكر واللطف في المسألة، وغير ذلك مما أشبهه، وقارب معناه، ويكون من الهجاء الذم والعيب، والاستبطاء والتأنيب، وما أشبه ذلك وما جانسه، ويكون من الحكمة والامثال والتزهيد، والمواعظ وما شاكل ذلك، وكان من نوعه، ويكون من اللهو والغزل والطرد، وصفة الخمر والمجون، وما أشبه ذلك وما قاربه[2].

إن الدعوة إلى تلاحم الاجزاء وتماسكها قد تمثلها ابن رشيق في دعوته إلى أن يكون البيت بأسره كأنه لفظة واحدة لخفته وسهولته، واللفظة كأنها حرف واحد، وطالب بأن يكون بيت الشعر كالبيت من الابنية متماسك الاجزاء. كما تحدث عن خروج الشاعر وانتقاله من معنى إلى معنى بلطف حتى لا تحدث فجوة، كل ذلك حتى يستطيع الشاعر تحقيق جمالية الذوق الشعري التي ينشدها، فيختار الالفاظ المناسبة ليستطيع من خلالها تشكيل ما يرغب من المعاني من غير أن يحظر عليه معنى يريد الكلام فيه.

لقد وقف ابن رشيق عند الاغراض الشعرية وشكّل منها أبواباً واسعة للحديث عن هذه الاغراض فقد جعلها عشرة وهي النسيب والمدح والافتخار والرثاء والاقتضاء والاستنجاز، والعتاب والوعد والانذار، والهجاء والاعتذار ثم الوصف.

وقد شكل من هذه الأغراض أُطراً دلالية موسعة، ليستطيع الحفاظ على البناء العام للغة فكان لكل غرض ادواته التعبيرية الخاصة به، فلفظ الغزل يختلف عنه في المديح أو الرثاء ولذلك فقد وضع قواعد أربع للشعر: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب فمع

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر. تحقيق مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣. ١٩٧٨، ص ٥٨.

(٢) البرهان في وجود البيان لابن وهب الكاتب، تحقيق د. حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، ١٩٦٩، ص ١٣٥.

الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[1].

فالنسيب اطار دلالي موسع لانه يحتوي على اطارات أخرى تلتحم معه لتكون بناء عاماً، ولذلك يفرق ابن رشيق بين الغزل والنسيب والتشبيب «والنسيب والتشبيب والتغزل كلها بمعنى واحد ... وأما الغزل فهو الف النساء والتخلق بما يوافقهن، وليس مما ذكرته في شيء»[2].

ولذلك فقد حدد الاطار العام للنسيب، «بأن يكون حلول الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها غير كز ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهرا المعنى، لين الايثار، ربط المكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين»[3].

ولذلك فقد استطاع أن يبين مواطن هذا المعجم في أشعار المتقدمين والمحدثين ويبني عليها أحكاماً فالبحتري عنده أرق نسيبا وأملحهم طريقة ولا سيما إن ذكر الطيف، فإنه الباب الذي شهر به كما في قوله:

وانّي وان جانبت بعض بِطالتي

وتوهمَ الواشون أنيَ مُقصِرُ

ليشُوقُني سِحرُ العيون المجتلى

ويروقني وردُ الخدودِ الأحمرِ[4]

وحلاوة الألفاظ في النسيب عنده مطلب أساسي لتحقيق الدلالية الواسعة، التي ينطلق منها الشعراء عامة، ويظهر ذلك بوضوح في ترديدهم لأسماء يتغزلون بها «وللشعراء

---

(١) العمدة، ١/ ١٢٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١١٧.

(٣) العمدة، ٢/ ١١٦.

(٤) المصدر السابق، ٢/ ١١٩.

اسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زورا نحو: ليلى، وهند، وسلمى، ودعد، ولبنى، وعفراء، وأروى وريا، وفاطمة، ومية، وعائشة، والرباب، وجمل، وزينب، ونُعم، وأشباههن» ويرى أن هذه الاسماء، كلما كانت أقرب إلى الحقيقة كلما كان ذكرها أشهى، الا أن يكون الشاعر لم يزور الاسم وانما قصد الحقيقة لا اقامة الوزن، فحينئذ لا ملامة عليه، ما لم يجد في الكنية مندوحة»[1].

ويأخذ النسيب عنده شكلاً فنياً يختلف تناول الشعراء له، «فمن عادة العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة. ولذلك عيب نصيب على قوله[2]:

أهيم بدعْد ما حييتُ فإن أمُت

فياليت شعري من يهيم بها بعدي

حتى إنه قال له: كأنك اغتممت لمن يفعل بها بعدك».

وتتحقق الصورة الفنية عنده في ذكر الطيف وطرد الخيال والمجاراة في المحبة «فهو مذهب مشهور، وقد ركبه جلة الشعراء منهم: طرفة ولبيد، ثم جرير ثم جميل، ثم طرفه، وهو أول من طرقه:

فقل لخيال الحنظلية ينقلب

إليها فإني واصِلٌ حبلَ من وصَلْ

وقال لبيد في ذلك:

فاقطع لُبانةَ من تعرَّض وصلُه

ولَشرُّ واصِلِ خُلّةٍ صَرّامُها

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٢٢.

(٢) العمدة، ٢/ ١٢٤.

وقال جرير:

طرقتك صائدةُ القلوب وليس ذا

وقتَ الزيارة فارجِعي بسلام[1]

والمدح يمثل اطارا دلاليا موسعا ضمن أغراض الشعر المتعددة، ولكنه يتميز باحتوائه على اطارات أخرى مع أن بعض النقاد جعلوها من المديح، فأبو هلال يدخل المراثى والفخر فيه «ذلك أن الفخر هو مدحك نفسك بالطهارة والعفاف والحلم والعلم والحسب، وما يجري مجرى ذلك، والمرثية مدح الميت، والفرق بينهما وبين المديح أن تقول: كان كذا وكذا، وتقول في المديح: هو كذا وأنت كذا»[2].

وهذا ما أشار إليه ابن رشيق من أن المدح والفخر والرثاء كلها بمعنى واحد، الا أنها تختلف في طبيعة الموقف الذي يعبر عنه الشاعر، فالفخر يستلزم عبارات خاصة تختلف عنها في الرثاء يقول: «والافتخار هو المدح نفسه، الا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار»[3] ويقول «وليس بين الرثاء والمدح فرق، الا أنه يخلط بالرثاء شيئاً يدل على أن المقصود به ميت مثل «كان» أو «عدمنا به كيت كيت» وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت»[4].

وتقوم جزئيات المدح عنده على ضرورة خلق التوافق والتناسب بين عبارات المدح وطبيعة شخصية الممدوح، فالصفات التي يمدح بها الملك تختلف عن صفات القائد أو القاضي أو الكاتب، وذلك لاختلاف طبيعة المكانة التي تحتلها كل شخصية، ولذلك فقد حدد صفات عامة لمدح كل فئة يقول «وسبيل الشاعر- اذا مدح ملكا- أن يسلك طريق الايضاح والاشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزله، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية ... ولا يجب أن يعطيه صفة غيره»[5].

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ١٢٥ – ١٢٦.

(٢)الصناعتين، لابي هلال العسكري، ص ١٢٦.

(٣)العمدة، ٢/ ١٤٣.

(٤)المصدر السابق، ٢/ ١٤٧.

(٥)المصدر السابق، ٢/ ١٢٩.

ولذلك فالشاعر الناجح من سلك هذه الطريقة ولم يخرج عنها، ولهذا فقد عيب على الاخطل قوله في عبدالملك بن مروان:

وقـــد جـعـل الله الخـــلافـــةَ مـنـهـم

لأبـيـض لا عــارى الخــوان ولا جَـدْبِ

وقالوا: لو مدح بها حرسّيا لعبدالملك لكان قد قصَّر به[1].

ولذلك فقد قدم قدامة بن جعفر زهيرا فقال «لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوانات، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والعفة والعدل والشجاعة، كان القاصد للمدح مصيبا، وبما سواها مخطئا». وذلك كما قال زهير:

أخـــي ثـقـةٍ لا يُـهـلـك الخـمـرُ مـالَـه

ولـكـنـه قـــد يُـهـلِـك المـــالَ نـائـلـة

لانه قد وصفه بالعفة لقلة امعانه في اللذات، وأنه لا ينفد فيها حالة، وبالسخاء لاهلاكه ماله في النوال وانحرافه إلى ذلك عن اللذات، وذلك هو العقل، ثم قال:

تـــراه اذا مـــا جـئـتَـه مـتـهـلّلا

كـأنـك تُـعـطـيـه الـــذي أنـــت سـائـلُـه

فزاد في وصف السخاء منه بأن جعله يهش ولا يلحقه قضض ولا تكره لفعله ثم قال:

فـمـن مِـثـلُ حِـصـنٍ في الحـــروب ومثله

لانـكــارِ ضـيـم أو لخـصـمٍ يـجـادلِـه

(١) العمدة، ٢/ ١٢٩.

فأتى في هذا البيت بالوصف من جهة الشجاعة والعقل، فاستوفى ضروب المدح الأربعة التي هي فضائل الإنسان على الحقيقة»[1].

ولم يحصر ابن رشيق المدح في الفضائل النفسية فقط بل قال «فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية: كالجمال والأبهة، وبسطة الخلق، وسعة الدنيا، وكثرة العشيرة كان ذلك جيداً»[2].

ولهذا فقد كره الحذاق أن تمدح الملوك بما ينكد عليها وينغص عيشها، كما قال موسى الشهوات:

ليس فيما بدا لنا منك عيبٌ
عابه الناسُ غيرَ أنك فاني
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى
غيرَ أن لا بقاء للإنسان

وذكر عن سليمان بن عبدالملك أنه خرج من الحمام، وهو الخليفة، يريد الصلاة، ونظر في المرآة فأعجبه جماله، وكان حسن الوجه فقال: أنا الملك الشاب، فتلقته احدى حظاياه فقال لها: كيف ترينني؟ فتمثلت بالبيتين المتقدم ذكرهما، فتطير بهما ورجع، فحم فما بات الا ميتا تلك الليلة»[3].

إن طبيعة الدلالة في المدح ترتبط بالممدوح فمدح الملك، يختلف عن مدح الكاتب أو السوقه، فالكاتب يمدح بسرعة الخاطر بالصواب، وقلة الغفلة، والنيابة عن الخليفة في المعضلات، والبلاغة والتفنن كما قال أبو نواس.

---

(١)المصدر السابق، ١/ ١٣١ – ١٣٢.

(٢)العمدة، ٢/ ١٣٥.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ١٣٦.

إذا نـــابَـــه أمــــرٌ فـــامـــا كـفـيـتَـه

وإمـــــا عـلـيـه بـالـكـفـيّ تُـشـيـر[1]

بينما يمدح القائد بالجود والشجاعة، وما تفرع منهما نحو: التخرق في الهيئات، والافراط في النجدة، وسرعة البطش.

ولذا يجب التأكيد على ضرورة معرفة الشاعر حال ممدوحه، والشخصية التي يمدح، حتى يختار ما يناسبها من العبارات والصفات، ولهذا فقد أُخذ على الكميت مدحه لرسول الله صلى الله عليه وسلم:

إلى الـســراجِ المـنـيرِ أحـمـدَ لا

يـعـدلِـنـي رغـبـة ولا رَهَـبُ

وقـيـل: أفـرطـتَ بـل قـصـدتُ ولـو

عـنّـفـنـي الـقـائـلـون أو ثـلـبـوا

لـجّ بـتـفـضـيـلـك الـلـسـان ولـو

أكـثـر فـيـك الـضَجـاج والـصـخـب

قالوا: من هذا الذي يقول في مدح النبي صلى الله عليه وسلم أفرطت، أو يعنفه أو يثلبه أو يعيبه حتى يكثر الضجاج والصخب وهذا كله خطأ منه وجهل بمواقع المدح»[2].

والفخر يعد صورة من صور المدح، يقوم على الصفات نفسها التي يستخدمها الشاعر في المدح، وتكاد تكون وسائل التعبير متشابهة، فما ينكر في المدح ينكر في الافتخار، فقد أنكر قدامة أن يمدح الإنسان بابائه دون أن يكون ممدوحا بنفسه، لأن كثيراً من الناس لا يكونون كابائهم، فأنكر الجرجاني على أبي الطيب قوله يفتخر بنفسه:

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٣٤ — ١٣٥.

(٢) العمدة، ٢/ ١٤٣.

مـا بـقـومـي شـرفـتُ بـل شـرفُـوا بي

وبـنـفـسـي فَـخَـرتُ لا بـجُـدودي

فهذا معنى سوء يقصر بالممدوح، ويغض من حسبه، ويحقر من شأنه سلفه»[١].

والصورة المضادة للمديح هي الهجاء مع اختلاف في الوسائل المعبرة عنه والتي ترسم معالم الدلالة له، فخير الهجاء ما حدده أبو عمر بن العلاء حيث قال: خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها نحو قول أوس:

إذا نـاقـةٌ شُـدّت بـرحـلٍ ونمـرقٍ

إلى حيِّكم بعدي فضلّ ضَلالَها[٢]

فقد حكى محمد بن سلام عن يونس بن حبيب قال: أشد الهجاء بالتفصيل.

أما أشد الهجاء فهو هجاء ما فيه تفضيل- كما يرى يونس بن حبيب- ومن هنا فإن تحذير عمر بن الخطاب للحطيئة من الهجاء المقذع الذي حدده بقوله «المقذع أن تقول هولاء أفضل من هولاء وأشرف، وتبني شعرا على مدح لقوم وذم لمن تعاديهم»[٣].

ويحدد الجرجاني حدود الهجاء المقذعة وأبلغها تأثيراً فيقول «فأما المهجو فأبلغه ما خرج مخرج الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، فأما القذف والافحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه الا اقامة الوزن «ويستدل ابن رشيق على ذلك بقول زهير في تشككه وتهزله وتجاهله:

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٤٥.

(٢) العمدة، ٢/ ١٧٠.

(٣) العمدة، ٢/ ١٧٠.

ومــــا أدري وســـوف إخـــال أدري

أقـــومٌ آل حِـصـــنٍ أم نـســاء

فــــإن تـكـون الـنـسـاء مُخـبـئَـات

فـحـقَّ لـكـل محـصـنـةٍ هــداء[1]

ويتحدث ابن رشيق عن بعض الوسائل التي يقع بها الهجاء، فالاحتقار والاستخفاف من وسائله كقول زياد الاعجم[2]:

فقم صـاغـرا يـا شـيـخَ جَـرم فإنما

يقال لشيخ الصدق: قُم غيرَ صاغر

أأنـتـم أولى جِئـتـم مـع الـنمـل والـدبـا

فـطـارَ وهـذا شـيـخـكـم غـيرُ طـائـر

قضى الله خلق الناس ثم خُلِقتُم

بـقـيـة خـلـق الله آخِـــرَ آخِــرِ

كما يرى أن التهكم وسيلة أخرى من وسائل الهجاء كقول أبي خفاف.

سـلـيـمـانُ مـيـمـونُ الـنـقـيـبـة حـازمٌ

ولـكـنـه وقـــفٌ عـلـيـه الـهـزائـمُ

ألا عـــوذوه مِـــنْ تـــوالى فُـتـوحـه

عـسـاه تـــردُّ الـعـينَ عنـه الـتـمـائمُ

ويرى ابن رشيق أن أجود ما في الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية، ما تركب

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٧١.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٧٣.

من بعضها مع بعض، فأما ما كان في الخِلقة الجسمية من المعايب فالهجاء به دون ما تقدم»[1]. وقدامه لا يراه هجواً البته.

والرثاء يمثل اطاراً دلالياً يشترك فيه مع المدح وانما الفارق بينهما «في اختيار الافعال المتصلة بالزمن الماضي من مثل «كان وتولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك»[2].

وهذا ما أشار إليه ابن رشيق بقوله «وليس بين الرثاء والمدح فرق، الا أنه يخلط بالرثاء شيئاً يدل على أن المقصود به ميت مثل «كان» أو «عدمنا به كيت وكيت» وأضاف «وسبيل الاشاعر أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطا بالتلهف والاسف والاستعظام، أن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً»[3].

ويسير الرثاء عنده في اطار دلالي محكم النسق يحدد البناء العام للقصيدة «فمن عادة القدماء أن يضربوا الامثال في المراثى بالملوك الاعزة، والامم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والاسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار، والنسور، والحياة، لبأسها وطول أعمارها[4].

ويساهم الرثاء عنده في تشكيل البناء العام للقصيدة وتآلف جزئياتها، فله موقعه المناسب «فليس من عادة القدماء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا، كما يضعون ذلك في المدح والهجاء، وقال ابن الكلبي: لا أعلم مرثية أولها نسيب الا قصيدة دريد بن الصمة:

أرثّ جديدُ الحبل من أُمّ مَعبدٍ

بعافية وأخلفت كل موعد[5]

---

(١) العمدة، ٢/ ١٧٣ – ١٧٤.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ١٠٠.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ٢/ ١٤٧.

(٤) المصدر السابق، ٢/ ١٥٠.

(٥) العمدة، ٢/ ١٥١.

ويبين ابن رشيق أن لكل شاعر طريقته الخاصة في التعبير عن الحزن في رثائهم فمنهم من يبنيه على شدة الجزع كما قال أبو تمام[1]:

لولا التفجعُ لأدعَى هَضْبُ الحمى

وصفا المشقرِ أنه محزونُ

ومنهم من يجمع بين التهنئة والتعزية في موضع واحد، كما فعل عبيدالله بن همام السلولي عندما مات معاوية، فاجتمع الناس بباب يزيد، فلم يقدر أحد على الجمع بين التهنئة والتعزية، حتى أتى عبدالله فدخل وقال: يا أمير المؤمنين، آجرك الله على الرزية، وبارك لله في العطية، وأعانك على الرعية ... واصبر على ما رزئت، فقد فقدت خليفة الله وأعطيت خلافة الله ثم قال:

فاصبر يزيدُ فقد فارقت ذائقةٍ

واشكر حباء الذي بالملك أصفاكا

أصبحت والىَ أمر الناس كلهم

فأنت ترعاهم والله يرعاكا

وفي معاويةَ الباقي لنا خَلفٌ

اذا نُعيت ولا نسمعْ بمنعاكا[2]

والرثاء عنده يسير وفق معايير دقيقة ومتقنة تمنح النص شكلاً متميزاً. ولذا فإنه يرى «ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات، الا ترى ما صنعوا بأبي الطيب- وهو فحل مجود- في قوله يذكر أم سيف الدولة:

---

(١) المصدر السابق ٢/ ١٥٣.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٥٥.

صـــلاة الله خـالـقـنـا حَـنـوطٌ

عـلـى الـوجـه المـكـفَـن بـالجـمـال

فقالوا: ما له ولهذه العجوز يصف جمالها[1]؟

ولذلك يرى أن رثاء محمد بن عبدالملك لأم ولده أجود الرثاء وأشجاه، وأشده تأثيراً، في القلب واثارة للحزن كقوله:

فهبني عزمت الصبر عنها لأنني

جَليدٌ فمن بالصبر لابن ثَمانِ

ضعيف القُوى لا يعرف الأجر حِسبه

ولا يأتسي بالناس في الحدثانِ

فيقول ابن رشيق معلقا على هذه الأبيات «وهذه الطريق هي الغاية التي يجري حذاق الشعراء إليها، ويعتمدون في الرثاء عليها، ما لم تكن المرثية من نساء الملوك، وبنات الأشراف، وغير ذوات محارم الشاعر، فإنه يتجافى عن هذه الطريقة إلى أرفع منها نحو قول أبي الطيب:

مـشـى الامــراءُ حَـولـيـهـا حُـفـاةً

كـأن المــرو مــن زفّ الــرئـال[2]

أما العتاب فيشكل اطارا دلاليا يتحد فيه من الهجاء، لأنه باب من أبواب الخديعة، يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة، وقيد الصحبة، واذا كثر خشن جانبه وثقل صاحبه»[3] ويتخذ وسائل تعبيرية مختلفة

(١) العمدة، ٢/ ١٥٤.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٥٧.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ١٦٠.

تتحد في شكلها الخارجي مع الاعتذار «فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف وقد يعرض فيه المن والاجحاف، مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف»[1].

ولذا فقد جعل البحتري أحسن الناس طريقاً في عتاب الأشراف في قوله:

ولا بـد مـن لـومـة انـتـحـى
علـيـك بـهـا مخـطـئـاً أو مصـيـبـا
أبـيـع الأحـبـة بـيـعَ الـسـوامِ
وآسـى عـلـيـهـم حـبـيـبـا حـبـيـبـا
سـأصـبـر حـتـى ألاقـى رضـا
ك امـا بـعـيـدا وامـا قـريـبـا[2]

وقد جعل اللطف والقصد وسيلة من الوسائل التي تجعل العتاب حسنا والاعتذار مقبولا لأن ذلك يأخذ بقلب المعتذر إليه ويستجلب رضاه، فإن اتيان المعتذر من باب الاحتجاج واقامة الدليل خطأ، لا سيما مع الملوك وذوي السلطان، وحقه ان يلطف برهانه مدمجا في التضرع والدخول تحت عفو الملك كما في قول الاصفهاني يعتذر:

وقـد أسـأتُ فبالنعمى التي سلفت
إلا مـنـنـتَ بـعـفـوٍ مـالـه سَـبَـبُ

وهذا حسن[3].

ومن هنا يمكن القول أن هذه الاطارات الدلالية دارت في مجملها حول المتلقى، في النسيب، كما أنها تناولت قدرة الشاعر ومدى تفوقه في صنعته، أكثر مما أكدت قدرته

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٦١.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ١٧٦.

الفنية في التعبير عما يحس به هو، ولذلك فقد أشار حازم القرطاجني إلى ضرورة ربط هذه الدلالات بالمبدع والمتلقي فقال «إن الاقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع الضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بها بما يخيل لها فيه من خير وشر، وكانت الاشياء التي يرى أنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يُسمّى ظفرا، وقوله في مظنة الحصول يسمى إخفاقا، وكان حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يسمى أذاة أو رزءاً، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة: سُمّي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسّياً، وإن قصد تحسرها تأسّفاً، سُمّي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل، وسمي ذلك مديحاً ...»[1].

(١) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص ٣٣٧.

الفصل الثالث

المُبدع والمُتلقي



الفصل الثالث

المُبدع والمُتلقي

طبيعة العمل الأدبي:

إن العمل الأدبي وسيلة من الوسائل التي يتم من خلالها رسم معالم الابداع لأن صاحب العمل يعبر عن فكرته بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة، فتبلغ اللغة عنده أقصى مراتب قدرتها على التعبير، ويرجع هذا إلى الشخصية المبدعة للكلمة وقدرتها على منحها طاقة روحية «والشاعر في استخدامه للكلمة يخلق منها قدرة روحية حتى ليصبح الأمر كأنه بدلا من أن يعرض الأشياء بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها، ثم يحدث أن يستدبر نحو هذا النوع الآخر من الأشياء، التي هي الكلمات بالنسبة له، يمسها ويتحسسها لكي يكشف فيها بقعة ضوئية صغيرة خاصة بها»[1].

ولذلك تعد الكلمة أساسا في بناء العمل الأدبي لتشكل أحداثا لغوية متمايزة وهذا الحدث اللغوي يتضمن- كما يقول جاكبسون: «رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هي: المرسل والمتلقي ومحتوى الرسالة والكود أو الشفرة المستعملة فيها، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهي متنوعة متغيرة، فقد يحدث أحياناً أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل، لكن المألوف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة، لا تتكدس مع بعضها البعض، ولكنها تنتظم في مراتب مما يجعل من الضروري أن تقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية»[2].

ولكي تتم عملية الاتصال بين هذه المكونات بشكل صحيح لا بد لهما من ثلاثة أشياء هي:

---

(١) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، ص ١٩.

(٢) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٣٨٣.

١- السياق وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من ادراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي.

٢- الشفرة وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة، ولا بد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين المرسل والمرسل إليه تعارفاً كلياً أو على الأقل جزئيا.

٣- وسيلة اتصال سواء كانت حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في اتصال[١].

فالعمل الأدبي يستمد قوته من اللغة التي هي اداة اتصال للتفاهم بين الشبر وهي كما يرى جوزيف فندريس «نظام من العلاقات» يستطيع التحكم بطبيعة الاتصال بين أفراد البيئة اللغوية الواحدة، ومن هنا يمكن تحديد الاتصال: «بأنه استجابة أو مسلك يحدث بناء على منبه أو أكثر من منبه من المؤثرات الوراثية والبيئية، ويكون للإنسان من ورائه غرض أو أغراض يقصد إليها، وهذه الاستجابة أو المسلك قد تصبح بدورها منبها مباشراً يفضي إلى استجابات أخرى يلي بعضها بعضا، ويترتب بعضها على بعض، تصدر من الفرد نفسه، أو ممن يتصل من الأفراد، أو منهما جميعاً»[٢].

إن العمل الأدبي يعد عملاً ابداعياً يتجلى ذلك من خلال مسطحات النص الذي ينطوي على علاقات متشابكة يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، فيتحد السياق مع الشفرة لتتكون الرسالة، والهدف من ذلك هو «تأكيد ذاتي للنفس، يتوحد فيه الشكل والجوهر، حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل أو كما في مثال قدمه رولان بارت شبه فيه النص بفص البصل حتى لا لب ولا نواه ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية فكلها أغشية وكل الأغشية لب»[٣].

---

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٧.

(٢) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ص ١٥٥، عن المسلك اللغوي ومهاراته، محمد أبو العزم، ص ٢٦.

(٣) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ١٥.

ويعتمد استمرار العمل الأدبي على مبدأين مختلفين أولهما مبدأ المفاهيم المثالية أو محتويات المعنى التي تتحقق في جمل المؤلف، وثانيهما الإشارات الحقيقية للكلمات التي تؤلف النص، وهذه الإشارات كما حددها (انكاردن) أربعة طبقات: طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية وطبقة وحدات المعنى المتنوعة الاشكال، وطبقة الأوجه المخططة وطبقة الشيئيات الممثلة»[1].

ويتوقف فهم العمل الأدبي على طبيعة القراءة للنص التي يقوم بها القارئ الذي لا يسعى من أجل تحليل انطباعاته أو تجسيدها، وتمثل هذه القراءة الطريقة الأولى لفهم العمل الأدبي، تتبعها خطوة ثانية خاصة بالناقد ويتوقف ذلك على مدى قدرة القراءة في تكوين حدس عميق واستيعاب للعمل، وخطوة أخيرة تساهم في فهم العمل الأدبي تتخطى حدود الناقد، فإذا بدأنا نسأل: لماذا تهزني هذه القصيدة أو الأبيات؟ ما هذه العاطفة التي تخترق كياني وأين نشأت؟ وهذا المنهج هو الأسلوبية[2].

يتوقف مفهوم العمل الأدبي في قدرة المبدع على اختيار تراكيب ابتكارية تميزه عن غيره من أدباء عصره، لأن العمل الادبي ليس تعبيرا عن المجتمع، كما أنه ليس تمثيلا لحياة الأديب، فهو كما يذكر رينيه ويليل «موضوع لمعرفة قائمة بذاتها، فلا هو حقيقي كالتمثال، ولا عقلي كتجربة الضوء والألم، وإنما هو نسق من القواعد والأفكار المثالية التي تتداخل فيما بينها، ولا سبيل إليه الا عن طريق التجارب الفردية المأخوذة من التراكيب اللغوية»[3].

يتجلى الابداع في العمل الادبي في كونه لحظة بزوغ لفكرة لا يعي بها الكاتب الا جزئياً فتتحد هذه الفكرة مع الرمز لتكون النص الذي يودع في كتاب إلى أن يعود تقييما ضمنيا

---

(١) المعنى الأدبي، وليم راي ترجمة يوئيل عزيز، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٧.

(٢) الأسلوب والأسلوبية، كراهم هاف، ترجمة كاظم سعدالدين، بغداد، دار آفاق، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٥، ص ٨٢.

(٣) التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٠، ص ١١٠.

للعمل الأدبي وهذا ما يسمى بدوره بيتسون للابداع التي تتشكل بشكل رأسي، لتتلاقى مع حركة أخرى مصاحبة لها وهي الحركة الأفقية للنص بما هو مؤلف من كلمات وجمل وفقر متتابعة وينشأ بين هاتين الحركتين توتر يخدم القارئ والمبدع[1].

تختلف طرق التعبير عن العمل الأدبي عند المبدع وهذا ما يدعونا إلى التساؤل عن الصلة بين العمل الأدبي ومؤلفه، هل يعكس حقاً شخصية الكاتب؟ أم أن هذا العمل يميز من خلال أسلوبه، وما العلاقة بين الأسلوب والكاتب.

إن كثيراً من النقاد اللغويين الذين اهتموا بالأسلوب مقتنعون تماماً باختلاف طرق التعبير عن الشيء الواحد وفي ذلك يقول «هوكت»: «العبارتان اللتان من لغة واحدة، وتعبران عن معنى واحد تقريباً لكنهما تختلفان في تركيبهما اللغوي، يمكن أن يقال عنهما أنهما يختلفان في الأسلوب»[2].

وتشكل هذه العبارة أساساً جوهرياً لمن قالوا في تعريف الأسلوب أنه عملية اختيار لمستويات التعبير التي تناسب المقام والموقف، «فكما هو معروف أن لكل نوع خطابي أسلوباً خاصاً يليق به، فالأسلوب في الكتابة غيره في المناقشات، والأسلوب في الجماعات غيره في المحاكم وأسلوب الكتابة أدق، وأسلوب الحديث أشد حركة وتنازعاً»[3].

ويرجع اختلاف الأساليب بين الأدباء إلى اختلاف الذهن، والثقافة التي تكون شخصية الأديب، ونوع العمل الأدبي، والغرض من وراء هذا العمل، اضافة إلى طبيعة الشخص الذي يتحدث[4].

ويبدو أن التنافس بين الأدباء في تقديم أفضل الألفاظ للمتلقي، وحرصهم الشديد على الدقة في أداء فكرة أو صوغ الخيال، اضافة إلى تصرفهم في بناء الجمل والعبارات

---

(١) دائرة الابداع. د. شكري عياد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١١٣.

(٢) الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٣٢.

(٣) الخطابة لأرسطو طاليس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٢٥.

(٤) دفاع عن البلاغة، أحمد الزيات، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥، ص ٧٩.

بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها، ليستطيع من خلالها التعبير بصورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى، كلها أشكال وسّعت ميدان السبق بين الأدباء لاختيار أحسن التعابير.

وهذا يؤكد وجود صلة وثيقة بين المبدع وأسلوبه، فالأسلوب يمثل طريقته في الأداء والتعبير لتصوير ما في نفسه ونقله إلى ما سواه «إن أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الخطيب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته هو، واذا لا يمكن أن يكون صادقاً قويا ممتازاً الا اذا استمده من نفسه وصاغه بلغته وعبارته دون تقليد سواه من الأدباء، لأن كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظرته للاشياء وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب»[1].

ويؤكد هذا ما ذهب إليه الدكتور محمد عبدالمطلب من أن الأسلوب يمثل لوحة اسقاطية باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية، لذا فإن دراسة الأسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معا وصلتهما بالمبدع، وما ينتج عن هذه الصلة من متعة وسرور له»[2].

إن الاختلاف في أساليب التعبير ضرورة حتمية، تلعب البيئة والشخصية دوراً في مقدار الاختلاف، فالرقيق الطبع تدق ألفاظه وتلين عباراته، والخشن الجافي تجزل ألفاظه وتقوي تعابيره، وهذا ما أشار إليه بعض النقاد القدماء بقوله «وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين في أحوالهم فيرقُّ شعر أحدهم، ويصلب شعر الأخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وابناء زمانك، وترى الجافي منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى انك ربما وجدت الفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته»[3].

---

(١)الأسلوب، أحمد الشايب، ص ١٣٣.

(٢)البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٦٣.

(٣)الوساطة، الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦، ص ٣٢.

وتمتد صلة العلاقة بمبدعها إلى بيئته المكانية، لأن «من شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبي (ﷺ) «من بدا جفا»، ولذلك تجد شعر عدي- وهو جاهلي- أسلس من شعر الفرزدق، ورجز رؤبة وهما آهلان لملازمة عدي الحاضرة، وايطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الاعراب»[1].

إن ارتباط النص بمبدعه أمر له محاذيره، وهذا مما جعل المحدثون يميلون إلى المناداة بضرورة فضل فصل النص عن مبدعه، كي يأخذ طابعاً مستقلاً عن حياة المنشئ «فالقصيدة مثلاً- تصبح خلقاً له كينونته الخاصة عندما تخرج من بين يدي صاحبها لتصبح ملك أيدينا، وتفسيرها أو فهمها لا يخضع لمبدعها ولعل ذلك مما سبب الحيرة لافلاطون في القديم حينما قال: انه جمع بعض الشعراء وسألهم أن يفسروا له ماذا يريدون أن يقولوه في قصائدهم فعجزوا»[2].

لأن النص الشعري لا يعدو أن يكون مجموعة مرتبطة ومنسقة بشكل خاص، «وحين تكونت تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويتها ولها فعاليتها، وهذا الارتباط الخاص للألفاظ هو الذي ينشئ العلاقات الجديدة التي تتمثل لنا في صور التعبير المختلفة»[3].

كما نرى ذلك بوضوح فيما ذهب إليه بعض الباحثين من الميل إلى محاولة التخلي عن عملية الربط المحكم بين النص ومبدعه، ومحاولة اعطاء النص وجوداً مستقلاً عن حياة منشئة فنجد «ستاروبنسكني» يحدد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالا وتوازناً بين ذاتية التجربة والشعور الجماعي، فيكون الأسلوب بهذا حلا واسطاً بين الحدث الفردي والشعور الجماعي، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء كانت هذه المجموعة «هم أم نحن أم أنتم» فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعاش والمعطى المنقول»[4].

(١) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٢) دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد، ص ١٢.

(٣) الأدب وفنونه، د. عزالدين اسماعيل، ص ١٣٨.

(٤) البلاغة والأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٦٧، وانظر الأسلوبية والأسلوب، د. المسدي: ص ٧٠.

إن فصل النص عن مبدعه يمنح النص طاقة ابداعية متجددة، يكتشفها القارئ في كل قراءة، لأن القراءة كما يصفها «آيسر» أنها عادة تركيب مستمرة لتجربتنا، وهي عملية جدلية للاتصال بالنص الذي يعاد فيه تنظيم الاجزاء المكونة للوجود الملموس في صيغ أخرى»[١].

العمل الأدبي والابداع:

إن العمل الأدبي ابداع في ذاته، تتسامى فيه قدرة المبدع لترجمة أفكاره وتفريغها في لوحات أدبية تنبض بالحيوية والنشاط، «وسر ذلك يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها القدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث أنها تقبل بغير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق والسياق مجهود ابداعي يصدر عن المبدع نفسه»[٢].

والمبدع قادر على منح الكلمة خاصية ابداعية تتفاعل في كل لحظة مع السياق الذي تخلق فيه، ليثبت نبوغه وتمييزه عن غيره «لأن الابداع في المجال الأدبي يشبه إلى حد كبير الاختراع في مجال الصناعة حيث يتطلب الاتقان الحر والتنفيذ والمهارة اليدوية، وكأنما الأديب المفتن صانع حاذق يجلس إلى الته وأدواته، وقد ارتدى لباس مهنته، وعليه أن يتشبه بالصانع مهما كان ذا عبقرية والهام. ذلك أن مهنة الأدب يجب أن تمارس على هذا الوجه، فإذا كان ابداعها فنا خالقا، فإن ممارستها ونضوها وانتاجها، إنما يعتمد على الأسلوب الصناعي وطرق التنفيذ فيه، ومهنة الأدب تقوم على التعلم والتلمذة الدائمة، كما يتدرب الصبي في المصنع مترسما خطوات معلمه الذي يلقنه أسرار الصناعة وأفانينها، فكذلك الناشئ في الصناعة يتريث حتى يختار الحرفة التي تناسبه فكذلك الناشئ في مهنة الأدب فعليه آن ينظر إلى ملكاته واستعداده الفطري

---

(١)المعنى الأدبي، وليم راي، ترجمة يوئيل عزيز، ص ٦١.

(٢)الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٣٢٣.

وقضائه الذهني، ومدى ما يمكن أن تؤهله له هذه الملكات وتنميتها من النجاح في مهنة الأدب التي يتطلع إليها»[١].

فالمبدع يمثل عالماً مستقلاً بنفسه، هو صاحب الابتكار فيه، وهذا الابتكار والاجادة لا تتأتى له الا إذا كان مخلصاً لنفسه نائياً عن التقليد، وأن تكون له الثقة في طريقة تعبيره، وان ينمي ملكاته إلى أبعد الحدود التي يستطيع الوصول إليها، وعليه أن يتعهد أفكاره الاصلية حتى تكون جديرة بأن يوصلها لقرائه بأسلوبه الطبيعي الصادق»[٢].

ولذا فإن الأسلوب يتدخل للتحكم بالانفعال الذي يثيره السياق بوسائل متعددة «وهكذا يكون لتركيب الأسلوب وما ينتج عنه من أثر انفعالي مطابقاً لخصاية الدوال والمدلولات في الدراسة اللغوية»[٣].

ويفسر بعض الباحثين عملية الابداع من وجهة نظر نفسية، فينظرون إليها على أنها وسيلة للتعبير أو التنفيس عما يعاني المدع منه من مكنونات داخلية «فالكاتب أو الفنان عموماً إن لم يكن مدفوعاً بالحاجة إلى التنفيس عن عقدة دفينة فهو على الأقل يعاني نزعات جنسية مكبوتة، وبدلا من أن تنطلق في الأحلام، أو أحلام اليقظة نراه يعبر عنها في شعره أو قصصه أو فنه بصورة يستحسنها المجتمع فتعود عليه بالشهرة والثراء»[٤].

ويفسر الباحثون- أحياناً- الابداع على أنه عملية تعويضية نتيجة احساس الكاتب أو الفنان بفقدان الحاجة من حاجاته الأساسية، ويحدث ذلك عندما يشتد الصراع بين الهووالأنا فتتغلب الأنا لضعف ثقة (الهو) بنفسها فتلجأ إلى تفريغ انفعالاتها باستخدامها لوسائل دفاعية مثل الاسقاط والنكوص وغيرها لتخفف من حدة الصراع والانفعال الذي يغلف نفسية الكاتب أو الفنان كما أكد ذلك فرويد في نظريته التحليلية.

---

(١)الأسلوب، د. محمد كامل جمعة، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ط٢، ١٩٦٣، ص ٦.

(٢)الأسلوب، د. محمد كامل جمعة، المرجع السابق، ص ٦٨.

(٣)البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ٥٧.

(٤)دائرة الابداع، د. شكري عياد، ص ٩٧.

«ولذلك يحاول العبقري عن طريق الابداع في مجال العلم أو الفن أن يرأب الصدع بين (الأنا والهو) أو بعبارة أخرى أن يعيد العلاقة بينه وبين المجتمع ليحقق ذاته ويستعيد ثقته»[1].

وهنا يكمن الفرق بين المبدع والعالم، فالأول يعكس ما هو خاص وجوهري، بينما يعكس الثاني الموضوع بموضوعية «إن الأديب في ملاحظته للاخرين يدخل في عالمهم الداخلي، فهو يعيش الشخصية التي يصورها، ويراها في الداخل، ليعرف كيف ينظم ملاحظاته في تعبير جمالي مناسب»[2] ولذلك فهو يقوم بنشاط عقلي يؤهله لهذا العمل ليختار أسلوبا خاصاً يتلاءم مع هذه اللحظة، وحتى يتحقق له النجاح في هذا الموقف عليه أن يستحضر ثلاثة عوامل هي:

١- المواءمة بين الأسلوب والفكرة، فيختار الأسلوب المناسب للفكرة المناسبة والعامل الأساسي في هذه التعبيرات المتباينة هو طبيعة الفكرة ذاتها.

٢- المواءمة بين الأسلوب وتفكير القراء وقدراتهم.

٣- المواءمة بين أسلوب الكاتب وروحه[3].

ويرى بعض الدارسين إلى أن الابداع وظيفة نفسية تعمل على التطابق بين العبقرية والأسلوب، وهذا النشاط يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية- كما يذكرها جيلفورد عند تحليله للنشاط الابداعي- تختلف احياناً من حيث طبيعتها وتختلف دائماً من حيث الدور الذي تقوم به في عملية الابتكار وهي:

أولها: مجموعة الوظائف الخاصة بالادراك والمعرفة وعلى أساسها يقوم أي نشاط ابتكاري في الفن أو العلم أو الفلسفة.

---

(١) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٢) الابداع العام والخاص «الكسندرو روشكا» ترجمة د. غسان أبو فخر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، كانون أول، ١٩٨٩، ص ١٨٩.

(٣) الأسلوب، د. محمد كامل جمعة، ٦٨ – ٧١.

ثانيهما: مجموعة الوظائف الانتاجية وهي تتدخل في لحظات الانتاج لذى العبقري وتقوم على ثلاثة عناصر هي:

أ) الاصالة التي تتميز بالتجديد، وهي وظيفة مزاجية يصحب انطلاقها شعور بالراحة.

ب) الطلاقة التي تتمثل في السهولة أو السرعة التي تتيح للشخص استدعاء أكبر عدد ممكن من الالفاظ أو الافكار أو التخيلات.

ج) المرونة التي تتمثل في قدرتنا على التغيير أمام المشكلات.

ثالثها: وظيفة التقويم وهي التي تساعدنا على تقويم الاشياء[1].

ولذلك فإن المبدع يتخذ من اللغة عالما يتحرك منه ويكون من خلالها حركية للابداع لا ينضب معينها، لأن هذه اللغة «بنيت على أصل سحري يجعل شبابها خالدا عليها فلا تهرم ولا تموت، لأنها أعدت من الازل فلكا دائر للنيرين الارضين العظيمين: كتاب الله وسنة رسوله، ومن ثم كانت فيها قوة عجيبة من الاستهواء كأنها أخذة السحر، لا يملك معها البليغ ان يأخذ ويبدع»[2].

فالابداع يقوم على رفض التقليد، حيث يرى اللغة مجموعة من المفردات والتراكيب قابلة للتكرار، قادرة على استيعاب الجديد المتنوع. ومواكبة التطور الحضاري، ويقوم رفض المبدع للتقليد من ايمانه بتطور اللغة وانعتاقها من الجمود، لأن الحاجة إلى تغيير الالفاظ والسير في ركب التطور شيء ملح وضروري «لعدم ثبات الامم على حالها وتعرضها لمراحل ازدهار أو تدهور لا بد وأن تترك أثرا قويا في لغة كل أمة من الامم، لأن اللغة تستجيب دوما لمظاهر الحياة المتنوعة طلباً للتجديد والتغيير خاصة اذا شمل هذا التغيير كل المظاهر من المنازل والأسواق والمواصلات ... فمن الشيء الطبيعي ان

(١)التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، ص ٤٠ — ٤١.

(٢)تحت راية القران، مصطفى صادق الرافعي، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢٩.

يطرأ هذا التغيير على الدلالات سعيا للبحث عن دلالات جديدة تلائم مظاهر الحياة الجديدة[1].

إن ايمان المبدع بأهمية اللغة وتطورها يجعله قادراً على التفاعل مع الوجود الإنساني «اذ هي طرف المعادلة، النوعية لثبوت خصوصية الإنسان ولما كان الإنسان حصيلة تعادلية بين طرفي وجود المادة زمانا ومكانا، فإن معادلة التفاعل تنصهر فيها عناصر الإنسان واللغة والزمان والمكان»[2].

وذلك لأن اللغة عند المبدع هي عصب التفكير بل «أنها جسده»[3] الذي يستمد منها قوته وحركيته التي لا تنقطع «فاللغة تجري دون انقطاع ولا أهمية لكمية جريان هذا الماء سواء أكان متدفقا سيالا أم هادئاً مستقراً، الا أنه يجري على أية حال»[4].

ومن هنا يمكن القول ان الابداع معركة داخل اللغة والموروث، محاولة للقفز بعيداً، لقسر اللغة على التجديد، هذه المحاولة تستمر لدى المبدع ولا تتوقف لذلك فإن كل تعبير فني هو حركة توتر بين واهن ومحتمل، بين قديم وجديد، لكن ما دام العمل الفني حصيلة التفاعل بين المشروع الأساسي للقول «وأي طموح المبدع إلى التموضع في شكل تعبيري قابل للاتصال مع بقائه بدءا وبين المادة التاريخية (اللغة من حيث هي موروث فكري فني. فإنه لا يحقق طموحه إلى البدء من عدم وينتهي إلى انتاج علاقة جديدة صيغة تتجاوز النماذج المألوفة»[5].

والابداع من هذا المنظور معرفي، ليس بالمعنى الاستظهاري أو التصنيفي لأنه ليس نقلاً أو وصفاً لقائم، بل بمعنى الكشف والبحث «ان أجمل الأشياء وأنبل العواطف وأعظم

---

(١) دلالة الالفاظ، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤، ص ١٣٤.

(٢) التفكير اللساني في الحضارة العربية، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٦، ص ٩٢.

(٣) بناء لغة الشعر، جون كوين ترجمة د. أحمد درويش، ص ٤٦.

(٤) دروس في الالسنية العامة، دي سوسير، تعريب صالح الفرماوي واخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص ٢١٣.

(٥) حركية الابداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ١٣.

المواقف لا تشكل أثراً فنيا اذا نقلت نقلاً. فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها. أما الفن فلا بد من ابداع علاقة، من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية أو خصوصية اللحظة، الواقع الراهن والواقع الممكن ... بل ان أغرب الاحلام لا يشكل أثراً فنياً اذا نقل حرفياً لأن نقله الحرفي يبقيه أسير حالته الانعكاسية، ولا بد أن يتجاوز هذه الحالة الخاصة إلى محاورة العالم كي يكتسب الحضور الفني»[١].

إن أهمية اللغة عند المبدع واهتمامه بها لتكون عالمة وبؤرته التي يتحرك منها، تخلق تمايزا في أساليب المبدعين، يبدو هذا التمايز في قدرتهم على منح التركيب اللغوي طاقة روحية متجددة، ولا يتم هذا الا اذا توافرت في التراكيب اللغوية الشروط التالية:

١- أن يكون قادراً على وصف التنوع في استعمار اللغة وأن يسمح في نفسه بوصف وتصنيف تنظيمي للسياق الذي يتحدد به الاستعمال.

٢- ان تتوافر لمقولات التركيب النحوي صفة الانسجام بحيث يمكن على أساسها وصف كل من النص والنمط المعياري بطريقة متماثلة ومتوافقة بما يكفي للمقارنة بينهما.

٣- أن يكون وافيا بالمراد بحيث يمكن من خلاله وصف جميع المعالم الأسلوبية الداخلة في مقارنة النص.

٤- أن يسمح الطراز بالتمييز بين القواعد الجبرية والقواعد الاحتمالية في لغة النصوص[٢].

ولكن هذا لا يعني أن المبدع يجب عليه أن يبتكر تركيبات جديدة، فتصبح اللغة غاية في التعقيد «كما أنه من السخف أن تكرر نفس التركيبات والجمل بحذافيرها في

---

(١) المرجع السابق، ص ١٦.

(٢) الأسلوب، د. سعد مصلوح، ص ٣٢.

كل مرة نبدع عملاً أدبياً، ولذا فكل فرد له قدرته الخاصة في التعبير عن فكرته بلغة يختارها، ومن هنا جاءت (حرية القول) وهذه الحرية اللغوية الخاصة هي التي عبر عنها سوسير (حرية المزاج)، ثم جاء جاكبسون وتناول هذه المقولة موضحاً ومؤكداً آن هذه الحرية تتمثل في تمثل الأصوات إلى كلمات ذات دلالة، كما أن الحرية المتاحة للمبدع لها حدودها التي يجب مراعاتها، فكل شخص حر في أن يقول ما يشاء بشرط آن يكون مفهوما ممن يوجه إليه الخطاب، لأن اللغة في الأصل همزة وصل، ولن يتحقق ذلك اذا كان الخطاب غير مفهوم»[١].

وهذا ما يدعون إلى القول أن الابداع المطلوب هو ابداع الفطرة لا ابداع التصنع والتحذلق «فكل عمل ابداعي بالمعنى العميق والحديث هو محاولة بداية»[٢] و«كل ما هو جديد في الأدب ليس الا مادة قديمة صيغة مرة أخرى بطريقة تقضي تصنيفا جديداً»[٣].

المبدع:

ان الأعمال الإبداعية آيا كان نوعها يتوقف نجاحها على وجود مبدع ومتلقي، مبدع يتخذ من اللغة أساساً لابداعه يستطيع نقل أفكاره وتجاربه إلى عالم الواقع، ثم يأتي دور المتلقي الذي يصبح مالك هذا الابداع وصاحبه، يصدر عليه الاحكام والقوانين، ومن ذلك يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه «فالعمل الشعري ليس قرينة لغوية على صاحبه بالمعنى المفهوم من الجملة بالنسبة لقائلها، اذ هو من هذه الجهة لا يعبر عنه على ما يقتضيه المتعارف من التعبير، واذا قيل ان ما بينهما يجري مجرى ما يكون بين الاثر والمؤثر قلنا أه ليس بين الشاعر وعمله الشعري علاقة مباشرة كالعلاقة القائمة بين القائل وما يقول»[٤].

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ١٣٥ – ١٣٦.

(٢) حركية الابداع، خالده سعيد، ص ١٧.

(٣) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٣٣٨.

(٤) التركيب اللغوي للأدب، د. لطفي عبدالبديع، ص ٦٠.

بينما نرى أن علاقة القائل بكلامه وهو على وعي بدلالاته الكامنة يعبر به عن علاقات تستوجبها مواقف معينة أما المبدع «فليس في عمله استعمال للغة اذ الشعر ليس بسبيل الأمور العملية، وإنما هو نظرية ورواية، قوامه من اللغة ذاتها، فالشاعر- كما يقول سارتر- لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها، وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقه اختيارا لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان .. والكلمات للمتحدث خادمة طيعة وللشاعر عصية أبيه المراسى لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها، يطرحها حين لا تعود صالحة للاستعمال، وهي للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار[1].

ان المبدع ينطلق أصلاً من ثروة لغوية مختزنة يعمل منها عالما جديدا ويمنحها طاقة متجددة فتصبح العملية تحول للغة من حالة إلى حالة أخرى وليست خلقا من عدم، وهذا التحول تتجلى فيه عملية تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف، وتطهيرها من الممارسة اليومية التي تصيبها بالابتذال، وبعث الحياة فيها من جديد بعد أن جمدها الاستعمال النفعي المتكرر»[2].

وعليه فإن المبدع يمتلك قدرات هائلة لنقل أفكاره وتجاربه بأشكال متنوعة من خلال التعبير بالكلمات «اذ أن هذا التعبير هو في الحقيقة عملية تكوين له تعطيه قيمة كشيء متماسك بذاته، وهكذا فإن متعة اللغة الفنية هي متعة اعطاء الفكر والشعور المعبر عنها تشكيلاً جمالياً ممتعاً، وعلى اللغة أن تلتزم بأداء هذا التشكيل الداخلي الجمالي»[3].

فالمبدع اذن له عماله الخاص الذي يميزه عن غيره، فهو يسعى أصلاً إلى التمايز والتفرد في نقل أفكاره لاثبات ذاته وتفوقه، وهذا يؤدي به إلى اللجوء إلى طريقة خاصة

(١) ما الادب، سارتر، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، ص ٩ – ١٠.

(٢) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٨٨.

(٣) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٦٠.

أو ما يسمى- بأسلوب- للتعبير من خلاله عما يدور في ذهنه، وهنا يطرح السؤال نفسه عن طبيعة العلاقة بين المبدع والأسلوب؟

ان أسلوب الكاتب يقتضي أن يكون صورة صاحبه يتم من خلاله، اسقاط ما في نفسه، وهذا يؤكد حتمية العلاقة بين المبدع والأسلوب «فالأسلوب أصبح يمثل لوحة اسقاطية باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية، لذا فإن دراسة الأسلوب يجب أن تهتم بالشكل والمضمون وصلتهما بالمبدع وما ينتج من هذه الصلة من متعة وسرور له ... والمبدع لا يستمد لذته من التعبير عن عواطفه وحدها، بل ينضاف إلى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته وسيطرته على أبنيتها في تشكيل الجمل والعبارات»[1].

فالعمل الابداعي يفرز ويبرز العالم الداخلي للفنان، ولذا فإن فهم النص الأدبي وتذوقه يعتمد على الربط بين الأسلوب والمبدع، كي يتم تمييز أسلوب أديب من آخر من خلال السياق ودلالته لو لم تصدر عن شخصية بذاتها، إن الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة مجالاً واسعاً ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في اسارها، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثمر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم»[2].

ومما يؤكد ربط الأسلوب بمبدعه ما ذهب إليه (لاروميه) عندما جعل الكتابة مهنة بينما أبعد الأسلوب عن صفة العملية فقال: «إن الأسلوب شخصي كلون الأعين، ونبرة الصوت، ومن الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة لكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب ... أن الأسلوب هو أن تتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة، لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها ومع ذلك فهي لغة الجميع ولغة فرد واحد»[3].

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٦٣.

(٢) الأدب وفنونه، د. عزالدين اسماعيل، ص ٣٦.

(٣) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٥٩.

ان الأسلوب بالنسبة للمبدع يمثل أرضاً صلبة يفرغ من خلاله مكبوتاته ويتحلل من ضغوطه النفسية، كي يتمكن من المحافظة على توازنه النفسي. ولذلك فإن المبدع عليه أن يحدد الأطار الدلالي الواسع الذي سوف يتحرك فيه، ثم يتبع ذلك اختيار الطريقة الملائمة التي ينظم بها مفرداته لكي تكون قادرة على نقل أفكاره على النحو الذي تكونت عليه في عملياته النفسية»[1].

ومن هنا فإن عمل المبدع لا يقتصر على مجرد النقل، بل لا بد من ابداع علاقات من توليد حركة تتجادل فيها العمومية وخصوصية الرؤية كي يكتسب سمعة فنية وحضوراً ابداعياً.

الابداع عند ابن رشيق:

ان عمل المبدع عند ابن رشيق لم يقتصر على النقل الحرفي للأفكار التي طرحها في العمدة، بل تعدى ذلك إلى الخلق والابتكار والتمايز، لأن النقل الحرفي يبقى المبدع أسير حالته الانعكاسية، ولذا لا بد له من أن يثبت ابداعه وقدرته وحضوره الفني، بتجاوزه لحدود العمل الحرفي إلى الابداع «لأن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وانما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً»[2].

ولذلك فقد كانت حرية الابداع للمبدع عند ابن رشيق ترتبط بما يدور في محيط الأديب وبيئته، فللمبدع واجبات ومهام لأن الابداع عنده سمة الشاعر المبتكر والكاتب المقتدر فيقول «الابداع: هو اتيان الشاعر بالمعنى المستطرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، وان كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والابداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأخذ، وحاز قصب السبق»[3].

---

(١) فصول المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ١٩٨٧، ص ٤٧.

(٢) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٦٠.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ١/ ٢٦٥.

ولذلك فقد كان المبدع عنده هو الذي يصدر بعفوية أدبية خالية من التصنع والتحذلق، لا يعتمد على التلاعب بالألفاظ «فأما من صنع الشعر فصاحة ولسنا، وافتخارا بنفسه وحسبه وتخليداً لمآثر قومه، ولم يضعه رغبة ولا رهبة، ولا مدحا ولا هجاء كما قال أبو الحسن:

وجـدتُ طـريـق البـأس أسـهـلَ مسـلـكاً

وأحــرى بـنُـجـح مـن طـريـق المطـامـع

فلا نقص عليه في ذلك، بل هو زائد في أدبه، وشهادة بفضله، كما أنه نباهة في ذكر الخامل، ورفع لقدر الساقط، وإنما فضل امرؤ القيس، لما صنع بطبعه وعلا بسجيته من غير طمع ولا جزع»[١].

والمبدع يسمو هدفه الابداعي، فيترفع عن المكاسب والمطامع، فلا هدف له الا الالتزام، مع النفس وطاقاتها المتوهجة، من خلال المفردات والكلمات التي يدخلها في سياقات ايحائية تكتسب طاقتها من خلال السياق «فالكلمات في الأدب ليس مجرد شر لا بد منه أو طريقة لقول شيء ما، ولكنها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات»[٢].

والابداع عنده ليس له حدود تحكمه أو تضع له أطرا ينطلق منها، بل ان المبدع لا يحد بحدود. فالحياة كلها مادة صالحة للابداع «لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص قوما دون قوم، بل جعل الله ذلك مشتركا معشوقاً بين عباده في كل دهر»[٣].

ولا يخضع الابداع عنده لحدود أو قوانين، لأن المبدع طاقة متجددة، «مدفوع بفطرته إلى أن يلتمس لنفسه فردية خاصة لا تشاركه فيها فرد آخر، وقد يستطيع الإنسان أن

(١) المصدر السابق، ١/ ٤١.

(٢) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٥٧.

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/ ٦٣.

يميز نفسه ويثبت فرديته في طعامه وثيابه واثاث بيته، ولكنه قد يعجز عن ذلك أحياناً فلا يجد سبيلاً لتحقيق هذا التفرد الامن خلال استعمال الكلمات كلاماً اذا تكلم أو كتابة اذا كتب»[1].

فالتمييز والتفرد يتضحان من خلال اعجاب ابن رشيق بفضل لاستاذه عبدالكريم يقول: «قد تختلف المقامات والازمنة والبلاد فيحسن في وقت مالا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره، ونجد الشعراء الحذاق تقابل، كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء، وحد الاعتدال وجودة الصنعة، وربما استعملت في بلد الفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره»[2].

ولذلك يمكن القول إنه يمكن معرفة الشخص وتمييزه من خلال ابداعه وكلماته التي يعبر بها عن نفسه، وينفرد بها دون غيره «ثم لا تكون العبارات ذات أسلوب معبر الا اذا جاءت صورة لصاحبها سالت على الصفحات مدادا في جمل وكلمات»[3].

ولذا فقد كانت صورة المبدع واضحة من خلال كلماته التي يستخدمها، وأسلوبه الذي يتخذه وسيلة ليسقط من خلاله ما في نفسه من دوافع كامنة يحرص على الحضور الفني في الواقع فيكتسب هذا الأسلوب خلوداً وعالمية يقول في أشعار المولدين «إنما تروى لعذوبة الفاظها ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها ... وتكتب أشعارهم لقربها من الافهام، وأن الخواص في معرفتها كالعوام، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمه من الناس إلى استماعه، وإن جهل الالحان وكسر الاوزان ... وقائل الشعر الحوشي بمنزلة المغني الحاذق بالنغم غير المطرب الصوت يعرض عنه الا من عرف فضل صنعته»[4].

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ١٦١ – ١٦٢.

(٢) العمدة، ١/ ٩٣.

(٣) في فلسفة النقد، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.

(٤) العمدة، ١/ ٩٢.

ان ارتباط الأسلوب وصاحبه يعكس شخصيته ويسبر غورها، بحيث يصبح دليلا عليها يميزه عن غيره مما يجعل النقاد يقدمونه على غيره ويشهدون له بالسبق يقول: وقد قال العلماء بالشعر: ان امرأ القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال بما لم يقولوا ولكنه سبق إلى اشياء استحسنها الشعراء واتبعوه فيها، لأنه قيل أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان ... وأجاد الاستعارة والتشبيه»[1].

ويبين ابن رشيق أن الابداع صفة فردية تلازم المبدع، وهي لحظة ظهور عبقريته وتجليها، هذه اللحظة نزوة نفسية يعيشها المبدع مع أفكاره لا تبرز هذه النزوة الا نتيجة دافع يقويها فتبزغ قوية يقول: «وحكى الاصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير اذا رغب والنابغة اذا رهب، والاعشى اذا طرب، وعنترة اذا ركب، وجرير اذا غضب»[2].

وهذا يؤكد ما ذهب إليه بعض الدارسين العرب من أن «الأسلوب بهذا أصبح يمثل لوحة اسقاطية باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية».

فلحظة التوتر هي لحظة ابداع وهذا ما دعا المدرسة الروسية إلى التأكيد على أن العملية الابداعية هي توتر بين القول العادي والاجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته»[3].

ويؤكد ابن رشيق على ضرورة اعتبار الأسلوب وسيلة للكشف عن دواخل المبدع ومعاناته الشخصية، لأن الأسلوب ليس شيئاً مظهرياً كالثياب وانما هو من الرجل لحمه وعظمه ودمه، أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا»[4].

---

(١) العمدة، ١/ ٩٤.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٩٥، وانظر، ١/ ١٢٠.

(٣) نظرية البنائية، د. صلاح فضل، ص ٥٧.

(٤) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٦٢.

ولذا فقد شكل من الحالة النفسية مبدعا فقال «لا بد للشاعر - وان كان فحلا حاذقا مبرزا، مقدما - من فترة تعرض له في بعض الأوقات: اما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين، وقد كان الفرزدق - وهو فحل مضر في زمانه يقول: تمر الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر ..»[1].

فالابداع خلق وابتكار في لحظة انفعال نفسية خاصة، فلكل مبدع وسيلته وأسلوبه الخاص لاستحضار العمل الأدبي واستدعائه يقول «وكان جرير اذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلا: يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه. والفرزدق كان اذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية، والأماكن الخالية فيعطيه الكلام قيادة. وقيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تضع الشعر؟ قال: أشرب حتى اذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت، وقد داخلني النشاط وهزتني الاريحية»[2].

وكل مبدع له أسلوب يرتبط به ويميزه عن غيره لتظهر من خلاله عناصر شخصيته ومكوناتها يقول ابن رشيق «ولا يجوز للشاعر - كما لا يجوز لغيره - أن يكون معجباً بنفسه مثنيا على شعره، وان كان جيداً في ذاته، حسنا عند سامعه، فكيف إن كان دون ما يظن»[3].

ونستطيع من خلال الاطلاع على العمل الأدبي أن نتبين عناصر شخصيته ولذا عليه (أن يكون حلوا الشمائل، حسن الاخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب سهل الناحية، وطئ الاكتاف، فإن ذلك مما يحببه الناس ويزينه في عقولهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، نظيف النبرة، سمح اليدين»[4].

---

(١) العمدة، ١/ ٢٠٤.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٠٧.

(٣) العمدة، ١/ ٢٠١.

(٤) المصدر السابق، ١/ ١٩٦.

والمبدع- عند ابن رشيق- له وسائل يستخدمها للتعبير عن ابداعه الادبي، لتعكس صورة واضحة عن ملامح شخصيته من خلال المادة الابداعية التي يتعامل معها المبدع، فيقول «والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو، ولغة، وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته .... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الأثار وضرب الامثال، وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم، ويقوي بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين بفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الاخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنه اذا كان راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، واذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو مائل بين يديه، لضعف آلته، كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة»[١].

ويوضح سبب وجوب أخذ المبدع بهذه الوسائل، وهو التفرد والتمايز عن غيره من الأدباء، «وقال الاصمعي: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض، ليكون ميزاناً على قوله، والنحو يصلح به لسانه وليقيم به اعرابه، والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»[٢].

ويطرح ابن رشيق جملة مقومات للتعرف على شخصية المبدع وتمييزها عن غيرها من الأجناس فيقول «وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها الا أن يريد شاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة»[٣].

---

(١) العمدة، ١/ ١٩٦ – ١٩٧.

(٢) المصدر السابق، ١/ ١٩٧ – ١٩٨.

(٣) العمدة، ١/ ١٢٨.

ويساهم الوزن كمؤثر في تمييز شخصية المبدع وتفردها فيقول «والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها، وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف والمستكره والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن»(١).

ومن القضايا التي يرى أنها تتصل بالمبدع «الشاعرية» التي تساهم في ابراز شخصية وملامح العمل الأدبي، فالشاعر عنده لا يسمى شاعراً الا اذا «ولد المعنى واخترعه، أو استظرف لفظاً وابتدعه، أو زاد فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ولم يكن له الا فضل الوزن»(٢).

ومهمة الشاعر عنده ليست عملية سهلة، فهي عملية خلق وابتكار حتى يشهد له بالسبق لأن الشعر عملية تحتاج إلى مراس ودربة «فالشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر ... وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب وأيام العرب»(٣).

فالشاعرية مراس ودربة، فهي التي تحقق الشهرة لبعض الشعراء دون بعض وتغلب شاعر على آخر، ولذا فهي علامة مميزة للمبدع لاتصالها الوثيق بالنص الأبي بل علامة على وجوده، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية، والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقة الاشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك في داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من أحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم»(٤).

وتكمن وظيفة الشاعرية في صرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية،

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١٣٤.

(٢) المصدر السابق، ١/ ١١٦.

(٣) المصدر السابق، ١/ ١٩٦.

(٤) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٢٢.

لانها تبحث عن اشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وانما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني»[1].

لقد اعتبر ابن رشيق الشاعرية، صفة فنية تخص النص الأدبي، لأن النص الادبي ابداع شخصي يتحول من قول ملفوظ إلى قول مكتوب بموهبة خاصة لديه، هذه الموهبة من أسس الابداع، لذلك نراه يفرق بين المطبوع والمصنوع، فيرى أن الموهبة تساوي المطبوع فيقول: «وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل صاحبه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة لمن فوقه من الشعراء، فيقول فلان شاعر رواية، يريدون اذا كان رواية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، واذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية، ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته- كالمقعد- يجد في نفسه القوة على النهوض، فلا تعينه الآلة»[2].

ويتحدث عن الرواية وعن قيمتها في انتاج الشاعر، ويكبر من شأنها بالنسبة لمولدين خاصة ويحتم عليهم ضرورة الوقوف على أشعار أسلافهم الذين تفننوا في صنعة الشعر، ويشير عليهم ألا يقصروا نظرهم في الشعر على شعر الفحول المقدمين، كما يحذرهم من الاكتفاء برواية أشعار المحدثين «ولا يستغني المولد عن تصفح أشعار المولدين لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ، واشارات الملح، ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل، وان كانوا هم فتحوا بابه وفتقوا جلبابه، على ألا تكون عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرت- دون شعر الفحول المقدمين- فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة وفضل للقوة ما يبلغ طاقة من تبع جادته، واذا اعانته فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر اشتد ساعده، وبعد مرماه، فلم يقع دون الغرض، عسى أن يكون أرشق هاما، وأحسن موقعا ممن لو عول عليه من المحدثين لقصر عنه ووقع دونه»[3].

---

(١)المرجع السابق، ص ٢٠. المرجع السابق، ص ٢٠.

(٢)العمدة، ١/ ١٩٧.

(٣)العمدة، ١/ ١٩٨.

ويتحدث عن شاعرية الابداع من خلال حديثه عن البديهة والارتجال «فالبديهة فيها الفكرة والتأيد، والارتجال ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله»[1].

ويجعل البديهة مجالا للمفاضلة بين الشعراء في شاعريتهم فقال «أفضل البديهية بديهة أمن، وردت في موضع خوف، فما ظنك بالارتجال وهو أسرع من البديهة»[2]، ولذلك فقد اصدر بعض الاحكام النقدية على الشعراء من حيث مقدرتهم على البديهة، فأبو نواس قوي البديهة والارتجال لا يكاد ينقطع ولا يروِّي الا فلتةً، روى أن الخطيب قال له يمازحه وهما بالمسجد الجامع: أنت غير مدافع في الشعر، ولكنك لا تخطب فقام من فوره يقول مرتجلا:

منحتكم يا أهل مصر نصيحتي
ألا فخذُوا من ناصح بنصيب
رماكم أميرُ المؤمنين بحيةٍ
أكولٍ لحيّاتِ البلادِ شروبِ
فإن يكُ باقي سحر فرعونَ فيكمُ
فإن عصا موسى بكفٍّ خصيب

ثم التفت إليه وقال: والله لا يأتي بمثلها خطيب مِصقَع فكيف رأيت؟ فاعتذر إليه وحلف أن كنتُ الا مازحا»[3].

ويميز ابن رشيق بين شعر البديهة وشعر الرواية، وذلك من خلال وقوفه عند بديهة المتنبي وارتجاله فيقول «وكان أبو الطيب كثير الارتجال، والبديهة، الا أن شعره فيهما نازل عن طبقته جداً، وهو لعمري في سَعَة من العذر، اذ كانت البديهة كما قال ابن الرومي:

---

(١)المصدر السابق، ١/ ١٩٠.

(٢)المصدر السابق، ١/ ١٩٠.

(٣)المصدر السابق، ١/ ١٩٠ – ١٩١.

نـــار الـــرويـــة نـــارٌ جِـــدُّ مُـنضِـجـةٍ

ولـــلـــبـــديـــهـــة نـــــارٌ ذاتُ تـلـويـح

وقـــد يُـفـضِّـلُـهـا قـــومٌ لـسـرعـتـهـا

لـكـنَّـهـا سُــرعـةٌ تـمـضـي مـع الـريـح

وقول ابن المعتز:

والـــقـــولُ بـعـد الـفـكـر يُــؤمَــنُ زَيـغـه

شـــتـــان بــــين رويـــــةٍ وبـــديـــة

ومن الشعراء من شعره في رويته وبديهته سواء عند الأمن والخوف، لقدرته وسكون جأشه وقوة غريزته كقول مرة بن محكان السعدي، اذ يقول وقد أمر مصعب بن الزبير رجلا من بني أسد بقتله:

بـنـي أســـد إنْ تـقـتـلـوني تُـحـاربـوا

تميما اذا الحـرب الـعَـوانُ اشـمـعلّتِ

ولـســـتُ وإن كـــانـــت إلى حـبـيـبـة

بـــبـــاكٍ عـــلـــى الـــدنـــيـــا إذا تـــولّـــت

وهذا شعر لو روى فيه صاحبه حولاً كاملاً على أمن ودعة وفرط شهوة أو شدة حمية لما أتى فوق هذا»[1].

ويرى ابن رشيق ان الابداع عملية شعورية، يقول فيها الشاعر عن قصد واختيار وارادة- لذلك فقد جعل لكل شاعر فترة يعتريه فيها شيطان الشعر لتجود القريحة، وأن لكل شاعر وسيلته الخاصة لهذا الابداع- كما سبق وذكرنا- ولم يكتف بذلك بل راح يقيد الشاعرية أو الابداع بأزمنة خاصة بها منها فيقول: قال ابن قتيبة وللشاعر

---

(١)العمدة، ١/ ١٩٣.

أوقات يسرع فيها أتيه ويسمح فيها أبيّه: أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء ومنها الخلوة في الحبس والمسير ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر[1] ولذلك يذكر بعض الروايات عن الشعراء وقولهم للشعر فقد صنع الفرزدق شعرا يقول فيه:

فإني أنا الموتُ الذي هو ذاهبُ

بنفسِك فانظر كيف أنت محاوله

وحلف بالطلاق أن جريرا لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ في الرمضاء ويقول: أنا أبو حرزة حتى قال:

أنا الدهر: يفنى الموتُ والدهر خالدٌ

فجئني بمثلِ الدهرِ شيئاً يطاوله[2]

وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه، وهذا ما صنعه في قصدته التي أخزى بها بني نمير حيث يقول:

فغضِ الطرف إنك من نُمير

فلا كعبا بلغت ولا كلابا[3]

ولهذا يقف عند طريقة نظم الشعراء لشعرهم، ويغوص في أعماقهم لبيان الاسس النفسية التي ينطوي عليها ابداعهم في هذه اللحظة، فيبين أن لكل شاعر طريقته الخاصة في النظم، ينطلق فيه من عالمه الخاص الذي يشكل بؤرة ابداعه «فمنهم من اذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ثم أخذ مستعملها، وشريفها، ومساعد معانيه، وما وافقها واطّرح ما سوى ذلك إلا أنه لا بد أن

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٠٨.

(٢)العمدة، ١/ ٢٠٩.

(٣)المصدر السابق، ١/ ٢٠٧.

يجمعها ليكرر فيها نظره، ويعيد عليها تخيره في حين العمل، هذا الذي عليه حذاف القوم ومنهم من اذا جاءه البيت عفوا أثبته ثم رجع إليه فنقحه وصفاه من كدره وذلك أسرع به وأخف عليه وأصح لنظره وأرخى لباله. ومن الشعراء من يسبق إليه بيت أو اثنان وخاطره في غيرهما»، وآخر لا يثبت البيت إلا بعد إحكامه في نفسه، وذلك أشرف للهمه وأولى على القدرة ...[1].

ويقول عن طرائق الشعراء في النظم «من أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرق، وليرو فإنه يدل، وليطمع فإنه يصنع»[2].

ويتحدث عن قضية الطبع والصنعة لاعتقاده أنها تساهم في اتمام الهيكل الخارجي، لتضفي عليه صفة الدقة والاحكام، وقد انطلق في مناقشتها لاعتقاده أن الشعراء على اختلاف نهجهم يخضعون لتأثيرات الزمان والمكان والبيئة والمنشأ، حيث لها دور فعال في تشكيل صورهم وعالمهم الفني والابداعي.

يفرق ابن رشيق بين المطبوع والمصنوع يقول «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار، والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف اشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[3].

ولذا فالمصنوع عنده هو ما حفل به الشاعر واكترث له وتكلف فيه زينة أو جاء به وعليه مسحة الصنعة من مثل حسن النسق فلم ينحل عقده ولا اختل بناؤه كما في قول أبي ذؤيب يصف حمر الوحش والصائد:

فــــوردنَ والــعـيــوقُ رابـــئُ الـضُّـربــ

ـــاءِ خـلـف الـنـجـم لا يـتـتـلَّـع

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢١٠ - ٢١١.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢١٢.

(٣) العمدة، ١/ ١٢٩.

فكرعن في حجرات عذبٍ بارد

خَصِبِ البطاح تغيب فيه الأكرُعُ

فشربن ثم سمعن حسا دونه

شَرفَ الحجاب وريب قرع يقرعُ

فرمى فأنفذ من تخوص عائطٍ

سهماً فخرّ وريشه منصّمع

«فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له، ولم ينحل عقده، ولا اختل بناواه، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته اياه لما تمكن له هذا التمكن»[1].

ويرى ابن رشيق ان المطبوع من الشعراء من ينثال عليه الشعر انثيالا لا يجهد نفسه في نحت البيت أو قرض القصيدة كالذي في الشعر الجاهلي، فهم يقولون الشعر على السجية لا ينظرون في أعطاف اشعارهم بزينة، وانما نظرهم في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وابرازه واتقان بنية الشعر وتلاحم الكلام.

أما الشاعر المصنوع فهو على ضربين أولهما: ما كان فيه قصد إلى التجويد، ومحاولة من الشاعر ليضفي على شعره الجمال فيكثر من التشبيهات والاستعارات كما في قول الحطيئة:

فلا وأبيك ما ظلمتْ قريعُ

بأن يبنوا المكارم حيث شاءوا

وإن الجار مثل الضيف يغدو

لوجهته وان طال الثواء

---

(١)المصدر السابق، ١/ ١٣٠.

وإني قد علقت بحبل قوم

أعانهم على الحسب الثراء

فعدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض، وان ظهرت فيه الصنعة الا أنه جاء بغير تكلف»[1].

وثانيهما: الذين يسعون إلى الحلى اللفظية والمعنوية يوشون بها شعرهم.

«وأول من فتق البديع من المحدثين بشار وابن هرمة وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره، ثم أتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابي، ومنصور النمري ومسلم وأبو نواس، واتبع هؤلاء حبيب والبحتري، وابن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه»[2].

ويأخذ ابن رشيق في تصنيف الشعراء من حيث الطبع والصنعة «فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه فيأتي للاشياء من بُعد ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة وأحسن مذهبا في الكلام، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة .. وأما مسلم فهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها»[3].

ويرى ابن رشيق أن الشعر المصنوع يقبل شريطة ألا تبدو عليه سمات التكلف أو اجهاد النفس يقول «ولسنا ندفع أن البيت اذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤتمر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع افضلهما ... وسبيل الحاذق بهذه الصناعة اذا غلب عليه التصنيع أن يترك للطبع فيه مجالا يتسع فيه»[4].

---

(١) العمدة، ١/ ١٢٩.

(٢) المصدر السابق، ١/ ١٣١.

(٣) المصدر السابق، ١/ ١٣٠ – ١٣١.

(٤) المصدر السابق، ١٠/ ١٣١.

وكي تتحقق عنده شعرية الشاعرية فإنه يحدد الآداب العامة التي يجب أن يتحلى بها الشاعر من حسن الخلق وطلاقة الوجه، شريف النفس، وهذه الأداب لن تتحقق الا اذا أخذ نفسه بكل علم من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة، وعليه ان يأخذ نفسه بحفظ الشعر ومعرفة النسب وأيام العرب، وعليه أن يعرف مقاصد الكلام فإن نسب ذلّ وخضع، وأن مدح أطرى وأسمع وأن هجا أخل وأوجع، وان فخر خبّ ووضع وان عاتب خفض ورفع، وان استعطف حن ورجع»[1].

ومن هنا يمكن القول أن اكتشاف عناصر شخصية المبدع ومقوماتها التي تميزه عن غيره من خلال تقديمه لعمله الأدبي تتضح في جملة مقومات منها اللفظ والسياق والتركيب والنص الكامل.

وبرغم هذا الربط بين النص وصاحبه نجد ابن رشيق يعمد أحياناً إلى اعطاء النص استقلالية عن حياة صاحبه، لأنه في النهاية ملك للمتلقي «ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديه، ويثبت جيده، ويكون سمحا بالركيك منه، مطرحا له، راغبا عنه، فإن بيتا جيدا يقاوم ألفي رديء كما في قول امرئ القيس:

أذود القوافيَ عنّي ذياداً
ذياد غلام جريء جرادا
فلما كثُرنَ وعنّينَه
تخيّرَ منهنّ شتّى جيادا
فأعزِلُ مَرجانَها جانبا
وآخذُ من دُرّها المستجادا[2]

وهذا ما دعاه إلى تقسيم الشعراء إلى أربعة أقسام هي:

(١) العمدة، ١/ ١٩٩.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٠٠.

«شاعر خنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره، رواية الجيد من شعر غيره، وسئل رؤبة عن الفحول قال: هم الرواة، وشاعر مفلق، وهو الذي لا رواية له الا أنه مجود كالخنذيذ، وشاعر فقط، وهو فوق الردئ بدرجة، وشعرور وهو لا شيء»[1].

ان التفرد في الأسلوب قد خلف خصوصيات فنية للمبدع يعرف بها، بل أن هذه الخصوصيات لا تعرف الا به، لأنها من محزونه اللغوي فتصبح أداة فنية لها خواصها، «وهذه الخواص هي التي تهيئ للمبدع أن ينتقي ويختار من مخزنه اللغوي، وهذا الاختيار محكوم بمستويين:

أولهما: يأتي فيه الاختيار من المخزون من خلال المتعارف عليه أو من خلال التعامل اللغوي المألوف الذي يقدم الصياغة الاخبارية في عفوية تختلف فيها الدلالات من لفظة إلى أخرى.

ثانيهما: يأتي فيه الاختيار في مستواه الابداعي فيخضع للمقاصد الواعية، وتتشابك فيه الدلالات، ويفتقر فيه مؤلف الكتاب إلى معرفة عدة اسماء لما يريد استعمال في النثر أو في الشعر لكي تتاح له مساحة واسعة يتحرك فيها، فإذا ضاف به اللفظ عن موضع معين عدل إلى غيره مما هو في معناه أو قريب منه»[2].

دور العصر في ذوق المبدع:

لقد وظف ابن رشيق هذا الاختيار في وقوفه عند الاستعارة فيقول «وقد يأتي القدماء من الاستعارات بأشياء يجتنبها المحدثون ويستهجنونها ويعافون أمثالها ظرفا ولطافة، وإن لم تكن فاسدة ولا مستحيلة، فمنها قول امرئ القيس:

وهِـــــرٌ تَــصِـــيدُ قــلــوبَ الــرجـــال

وأفــلــتَ مـنـهـا ابـــنُ عَـمـروٍ حُـجُـر

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١١٥ – ١١٦.

(٢) العلامة والعلامية، د. محمد عبدالمطلب، ص ٧٤.

فكأن لفظة (هر) واستعارة الصيد معها مضحكة هجينة، ولو أن أباه حجرا من فارات بيته ما أسِف على افلاته منها هذا الأسف، وأين هذه الاستعارة من استعارة زهير حين قال يمدح:

ليث بعثر يصطاد الرجالَ إذا

ما كذَّبَ الليثُ عن أقرانه صَدقَا

لا على أن امرئ القيس أتى بالخطأ على جهته، ولكن للكلام قرائن تحسنه وقرائن تقبحه كذكر الصيد في هذين البيتين»[1].

ويقف عند بعض نماذج الاستعارة الجيدة، حيث ظهر جيدها من خلال اختيار المبدع الواعي لدلالته السياقية فيقول «ومثل ذلك في الجودة ما اختاره ثعلب وفضله جماعة ممن قبله، وهو قول طفيل الغنوي:

فوضعتُ رحلي فوق ناجيةٍ

يقتاتُ شحمَ سنامها الرَّحْل

فجعل شحم سنامها قوتا للرجل، وهذه استعارة كما تراها الحقيقة لتمكنها وقربها، وقد تناولها جماعة منهم كلثوم العتابي: قال في قصيدة يعتذر فيها إلى الرشيد:

ومن فوق أكوار المهارى لبانةً

أحلَّ لها أكل الذرى والغوارب[2]

والمبدع عنده هو الذي يستطيع أن يأتي بأمور مخالفة للمعهود في الابداع الفني وخاصة الشعر فقال «ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات»[3] كذلك يرى أن المبدع هو الذي يجتاز المصاعب

(١) العمدة، ١/ ٢٧١.

(٢) العمدة، ١/ ٢٧٤ – ٢٧٥.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ١٥٤.

ويخترقها ومن صعب الرثاء جمع تعزية وتهنئة في موضع: قالوا لما مات معاوية اجتمع الناس بباب يزيد، فلم يقدر أحد على الجمع بين التهنئة والعزية، حتى أتى عبيدالله بن همام السلولي، فدخل فقال: يا أمير المؤمنين، آجرك الله على الرزية، وبارك لك في العطية، وأعانك على الرعية، فقد رزئت عظيماً، وأعطيت جسيما، فاشكر الله على ما أعطيت، واصبر على ما رزئت، فقد فقدت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، ففارقت جليلاً، ووهبت جزيلاً، اذ قضى معاوية نحبه، ووليت الرياسة، وأعطيت السياسة فأورده الله موارد السرور، وفقك لصالح الأمور:

فاصبْر يزيدُ فقد فارقتَ ذائقةً
واشكرْ حِباء الذي بالملك أصفاكا

أصبحت والِيَ أمر الناس كلهم
فأنتَ ترعاهمُ والله يرعاكا

وفي معاوية الباقي لنا خَلفٌ
اذا نُعيتَ ولا نسمَعْ بمنعاكا[1]

ويرتبط الابداع عنده بالابتكار والخلق لأنه يرى أن ذلك من الأطر العامة التي تشكل حركية المبدع فقال: «وإنما سمي الشاعر شاعراً لانه يشعر بما لا يشعر به غيره، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له الا فضل الوزن»[2].

ويربط ابن رشيق ابداع بعض جوانب العمل الفني بالمبدع نفسه، فهو الذي يمنحه التميز والتفرد وخاصة في الافتتاحيات للقصائد فيقول «وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٥٥.

(٢) العمدة، ١/ ١١٦.

التفجع بين الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكاً أو رئيساً ... وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يضعون ذلك في المدح والهجاء، وقال ابن الكلبي لا أعلم مرثية أولها نسيب الا قصيدة دريد بن الصمة:

أرثّ جديدُ الحبلِ من أمّ معبَدٍ
بعافية واخلفت كل موعد؟[1]

ويتضح ذلك في حديثه عن طرق افتتاح العتاب والابتداء به فيقول: «وللعتاب طرائق كثيرة وللناس فيه ضروب مختلفة، فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنها ما يدخله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المن والاجحاف، مثل ما يشركه من الاعتذار والاعتراف. وأحسن طريقا في عتاب الاشراف شيخ الصناعة وسيد الجماعة، أبو عبادة البحتري الذي يقول:

يَريبنًي الشيءُ تأتي به
وأكبِرُ قدرَك أن استريبا
واكره أن اتمادى على
سبيل اغترار فألقى شعوبا
سأصبر حتى ألاقى رضا
ك إما بعيدا وإما قريباً[2]

والابداع عملية لا تتأتى لكل فرد، فلا بد لها من اشتراك مجموعة من الوظائف النفسية كي تخلق وتبتكر وهذه الوظائف هي التي أشار إليها جيلفورد عند تحليله للنشاط الابداعي، فيقول ابن رشيق في حديثه عن صعوبة عمل الشعر «عمل الشاعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، ويقال: إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٥١.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٦٠ - ١٦١.

الجاهل أهول ما يكون على العالم، وأهل صناعة الشعر ابصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل ...»[1].

وتتدرج عملية الابداع الفني عند المبدع من درجة الادراك والمعرفة إلى أن تصل إلى قمة الابداع والخلق فيقول «ومن الشعراء من يسبق إليه بيت و اثنان، وخاطره في غيرهما: يجب أن يكونا بعد ذلك بأبيات أو قبله بأبيات، وذلك لقوة طبعه، وانبعاث مادته، ومنهم من اذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصح لذلك الوزن الذي هو فيه، ثم أخذ مستعملها، وشريفها، ومساعد معانيه، وما وافقها، وأطرح ما سوى ذلك، الا أنه لا بد أن يجمعها ليكرر فيها نظره، ويعيد عليها تخيره في حين العمل»[2].

المتلقي والعمل الأدبي:

إن وجود المتلقي في العمل الابداعي ضرورة لا بد منها، حتى تكتمل دائرة الاتصال وتتشكل أبعادها، لأن المبدع يجهد نفسه ويبتكر، ويحلي أسلوبه ويلونه ويقدم كل ذلك إلى المرسل إليه فيصبح هذا العمل الابداعي ملكاً يتصرف فيه كيف يشاء، ويصدر عليه من الاحكام حسب قدرته وفهمه له.

وكما يقول جان كوهن «والتواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين:

أحدهما الترميز ويسير من الاشياء إلى الكلمات والثانية فك الرموز، وتسير من الكلمات إلى الاشياء، أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبيين ما يختفي وراء الكلمات»[3].

إن طبيعة المتلقي يفرض على المبدع اختيار الأسلوب المناسب الذي يتحدث به معه، ويحتكم هذا الأسلوب عنده إلى أمرين جوهريين هما: اللغة وطبيعة شخصية المتلقي «ان

---

(١) العمدة، ١/ ١١٧.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢١١.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ص ٣٣.

مراعاة الاحساس اللغوي عند المرسل إليه، ليس فقط العامل الوحيد، بل ان التسلسل الاجتماعي يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا في التعبير، فنحن لا نتكلم مع شخص ذي شأن بنفس الطريقة التي نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة، ولا يتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب، فإن الظروف التي تجعلنا ننقص أو نزيد في أدائنا من خلال الفارق الاجتماعي الموجود بيننا وبين المرسل إليه»[1].

ومن هنا فإن العملية الابداعية تقتضي حتمية وجود المتلقي، بل تجعل حضوره أساساً من أسس نجاح هذه العملية، لأن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية، أن يجعل المتلقي يعيش معه التجربة نفسها التي شكلت عنده الابداع، لأن الأسلوب يمثل قوة ضغط عظيمة يستخدمها المبدع على المتلقي لاقناعه بما يطرحه أو يجعله يؤمن بما آمن به «ولكننا نؤمن بأن شعورنا بالقيمة الفنية يتفاوت من عمل إلى عمل، فحين نشرع في قراءة عمل أدبي جديد نكون مقبلين على تجربة نختبر فيها العمل ونختبر أنفسنا معه، ونظل غير واثقين من حصولنا على ثمرة القراءة- وهي اللحظة الجمالية- إلى أن نشعر بالعمل الأدبي قد اكتمل في داخلنا نحن، أنه غلسنا وطهرنا، أو أضاء ركنا في نفوسنا كان مظلما»[2].

إن المثالية الابداعية أمر لا يمكن التأكد من وجودها على أرض الواقع، لأن التجربة الابداعية المثالية، سواء لدى المنشئ أو لدى القارئ لا تتحقق أبداً «لأنها عند المنشئ تدفق فجائي تسبقه معاناة طويلة، ويعقبه شعور ممض بأن ما حدث كان أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة، ان أفضل ما في النفس بقي فيها، وعند القارئ صورة متخيلة عن أشياء قرئت من قبل، نتف من هنا ومن هناك، في ذاكرة سديمية تستعصي على التحديد. أما القراءة الفعلية فهي مداورة بلا نهاية: تجسس على الكلمات، بحث عن المضمر، اقتحام للمجهول»[3].

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٦٩.

(٢) دائرة الابداع، د. شكري عياد، ص ١٥٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٧.

لقد تناول القدماء الارتباط بين المبدع والمتلقي، هذا الارتباط الذي يؤدي إلى خلق عملية أدبية متواصلة، يحكمها المرسل والمرسل إليه «فافلاطون تحدث في بعض محاوراته عن الخطابة ملاحظاً مطابقة الكلام لمقتضى الحال- وهي الفكرة التي دارت في كتب البلاغة عندنا- والتي يغلب على الظن أنهم نقولها عنه- فكلام الخطيب ينبغي أن يكون ملائماً لسامعيه، ومعنى ذلك انه لا بد أن يعرف أحوالهم النفسية، حتى يجعل خطبته مؤثرة فيهم، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم النفس، فلا بد أن يعرف طبائع من يستمعون إليه حتى يطابق بينهم وبين كلامه، كما يطابق بين كلامه وبين الموضوع الذي يتحدث فيه»[١].

لقد أشار الغذامي إلى حالات التلقي فجعلها ثلاث مراتب:

الأولى: ازلية التقليد، وهي حالة (الاقناع) ذي التوصيل العقلي، وكينونة النص فيها منطقية، حيث يرتكز- في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارئ- على منطق التعبير وتحديد الهدف، والمعتمد فيه على المعنى الذي يسخر النص لايصاله وتحقيقه، وهو رسالة ذهنية عقلية غايتها الاقناع.

الثانية: فهي أزلية- وتقليدية وهي حال (الانفعال) التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي، ويرتكز النص- هنا- على كينونته النحوية الانشائية، أي: على صناعة اللغة فيه وسماه القرطاجني (التمثيل الخطابي).

الثالثة: وهي حالة «الانفعال العقلي» إنها حالة انفعال، وهذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالاً عاطفياً، وانما هو انفعال عقلي «فالنص قام ابداعاً على علاقات جديدة، ولا بد للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد»[٢].

---

(١) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، ١٩٦٦، ص ١٥.

(٢) تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٤ - ٣٨.

اذن يتضح أن المتلقي لا يكتفي بمجرد الفهم، بل يتعدى ذلك إلى الحلول والتوحد مع التجربة التي فرضها النص الأدبي بما يحمل من معاني وأفكار، ومشاعر وانفعالات ليتمكن من ايجاد تواصل بينه وبين المبدع من خلال عالم اللغة ومدلولاتها، كي يتحقق له المتعة التي ينشدها وكما يقول ستاندال «أن جوهر الأسلوب كامن فيما تضفيه على الفكرة بما يحقق كل التأثير الذي صيغت من أجله، ويتبنى فلوبير نفس المنحى اذ يعرف الأسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويحز متقبلها»[1].

وبهذا تصبح مهمة المتلقي ليست متعه جمالية فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا افاقا رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص والمبدع، بل إننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الإبداع «اننا حين نفهم عملاً فنياً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا، ويتوازن- من ثم- فهمنا لأنفسنا. إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده، هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل، وتنصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فينا العمل، وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسه أو في تجربتنا وحدها، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل، هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة»[2].

ان قدرة المبدع على نقل المتلقي إلى جو النص والعيش في دواخله يشاركه تجربته يتطلب من المتلقي قراءة النص «لأن النص يحمل امكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي والى دلالات شمولية كلية. وهذه لا يمكن تحققها الا بمشاركة القارئ في اقامة دلالات النص، وذلك بعد أن أصبح النص نظاماً من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع»[3].

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، ص ٧٨.

(٢) البلاغة والأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٧١ – ١٧٢.

(٣) تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، ص ٣٩.

ويستطيع النص الجديد أو النص الابداعي أن ينقل القارئ أو المبدع إلى عوالم ثقافية جديدة هو عصر القارئ «ويكون الابداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون، فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستنداً على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا. والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع، ومع الموروث الرافد للابداع، ومع الحس الجمعي الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص، وهذا يعني أن النص عالم ينتصب أمام الزمن أو هو مجرة من الإشارات «كما يقول التشريحيون»[١].

إن قارئ الأدب يقصد من وراء هذا النشاط نوعا من الراحة الوجدانية، ولذا عليه أن يبذل جهدا عظيماً لفهم ما يقرأ «لأن المعنى الذي يحصل في نفس القارئ لا يطابق المعنى الذي صدر عن الكاتب، وعليه فإن كلمة ديمان «كل قراءة هي قراءة خاطئة» صحيحة اذا حملت على المجاز[٢].

ومن هنا فإن المطلوب من المتلقي أن يقرأ النص قراءة ادراكية وجدانية «إن مشكلة الادراك هي أن نعرف كي يتصرف الكائن الحي في المواد التي يتجئ إليه من العالم عن طريق الحواس أو التذكر، بحيث يحول شكلها وينظمها ويهندسها»[٣] ولذا فإن عملية الادراك لأي عمل أدبي لا تتم الا اذا اندمج القارئ مع النص واستطاع أن يحرك وجدانه بحيث يشعر أنه جزء من النص ومشارك في صنعه وبنائه، في حين أننا يمكن أن نمضي في قراءة كتاب علمي بشرط واحد وهو أن نشعر بأننا فهمنا ما قرأناه»[٤].

ومن هنا فإن عملية الاندماج بين النص والقارئ تخلق توافقاً وتواصلاً بين المبدع والمتلقي عبر اشارات حرة «وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن، إلى أبيه الذي يمثل المصدر ووجوده سابق على وجود الابن، وتتحول

---

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٥٠.

(٢) دائرة الابداع، د. شكري عياد، ص ١٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦١.

(٤) المرجع السابق، ص ١٦٠.

العلاقة إلى علاقة ناسخ ومنسوخ، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع الهامة، ولا وجود للمصدر الا من خلال النص، ولولا ما كان المصدر»[١].

إن حقيقة النص الأدبي وأهميته ليست فيما يقوله ولكن بما يوحي به وفيما يستخدمه من فنيات جمالية يرتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة «إن الكتابة الأدبية تتقلص اذن إلى نوع من الطراز السلبي، تنهار فيه الخصائص الاجتماعية أو الاسطورية للكلام لصالح حالة محايدة وجامدة للشكل. وهي تحمل في نفس الان استلاب التاريخ وحلمه، فهي كضرورة تشهد بحل رموز الكلام منفصلة عن تمزق الطبقات، وكحرية فهي الوعي نفسه الذي تريد تجاوزه»[٢].

إن النص هو عالم المرسل إليه كي يستطيع أن يعيش في بذوره لا أن يلتهمه، فهو ليس مستهلك النص يمثل حضوراً أبديا، وهو منتج له، والقراءة فيه اعادة كتابة له»[٣].

والمتلقي- الذي قد يكون قارئاً أو ناقداً- لديه طموحات واعية إلى أن يكون مشاركاً للكاتب في اثراء النص عن طريق الاستجابة لموحياته، «وما من نص الا وتحدث اعادة كتابته بواسطة قرائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة، وهذا يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم وعصرهم- أو كما يقول طودوروف- انه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب انما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نص وآخر»[٤].

فالمبدع المبتكر يزرع في نصه عزلة منذ لحظة الولادة لكي تستقل عنه مع الايام وتنمو في معزلها حاملة وجودها المستقل الذي «لا تستمر حياته الا بالقارئ الذي يتناولها

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٧١.

(٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان طودورف، ص ٥٠.

(٣) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي. ص ٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١٢٢.

ويمنحها الحيوية بالتفاعل معها وفك ألغازها ... ولذا فإن الكاتب الجيد لا يضع في نصه الا بذورا قابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة إلى شيء من خارج النص ليدعم وجودها»[1].

ويتجلى نجاح المبدع للنص اذا استطاع خلق التوحد والازدواج بينه وبين متلقيه، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص، ولذلك شرطان يقترحهما شولز:

١- لكي نقرأ النص لا بد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص).

٢- أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة ولذا فإن القارئ مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك كي يتمكن من تخيله ومن ثم تفسيره تفسيراً ابداعياً، وبذلك تصبح القراءة عملاً ابداعياً كانشاء النص ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه، وما ذلك الأب الا القارئ المدرب[2].

أن العمل الأدبي يتجلى في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحاً، بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعدا مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية، حتى يخلق جواً من المشاركة بين المبدع والمتلقي، فتتوحد مشاعرهم وتجاربهم.

ويؤكد «داماسو ألونسو» على أهمية المتلقي «حيث أن الأعمال الأدبية الحقيقية خلود واشراق، وهي تشكل حوارا أزليا في انسيابها عبر الزمن بين نفس خالقها ونفس قارئها، ويحدد «داماسو ألونسو» الأعمال الأدبية متشربا مثالية كروتشه «بتلك المنتجات التي ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية، لكنها دائماً مكثفة وقادرة على أن تبعث في القارئ بدائة من أعطاها الوجود.

ويحدد القواعد الموصلة إلى معرفة العمل الأدبي بثلاث مراتب، وتأتي في المقام الأول مرتبة القارئ العادي وهي مرتبة تصبح فيها المعرفة تشكلاً عاماً من حدس كلي

---

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ١٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٩.

مستنير بالقراءة، إن القصيدة تولد من حدس يحفز الكل النفسي للإنسان، ويحتاج لحدس القارئ أن القصيدة تولد من حدس يحفظ الكل النفسي للإنسان، ويحتاج لحدس القارئ ليتحول ذاك بهذا إلى عمل عاطفي روحي، ولقاء القارئ المذكور مع العمل ينبغي أن يكون عفوياً وبسيطاً وخالياً من العناصر الأجنبية التي تتدخل بين الحدسين في لقائهما بهذه الطريقة. وهذه المرتبة تقدم معرفة جوهرية تأسيسية لأنها أساس المرتبتين الاخريين لمعرفة العمل الأدبي»[1].

إن المتلقي البارع هو الذي تتوفر عنده مقومات الفنان من طاقات ايحائية وقدرة على تقبل وتفهم كل جديد يطرحه المبدع من خلال الاصطلاح اللغوي فيعرضه بأشكال وأساليب متنوعة ينال قبول المتلقي لأن «الابداع اللغوي هو خروج على الاصطلاح اللغوي، وكسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد، وثم تحول اللغة إلى نظام اختلاف اشاري .... وهذا التجاوز الابداعي هو تأسيس لنظام جديد منبثق من داخل النص، تتحرك به الدوال نحو مدلولات لتشكل كناتج ابداعي لعلاقات الدوال بعضها مع بعض»[2].

وكما يقول رولان بارت ان الادب ليس شيئاً آخر سوى تقنية الدلالة، وأن وجوده كائن في شكله. وليس في المحتوى أو الرسالة الايجابية للخطاب: في انتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج، إن الكاتب وهو منغلق في ««كيف تكتب الكتابة» لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركا للآخرين ملئها،[3].

ان عملية التواصل بين المبدع والمتلقي تعتمد على حرية الكلمة في قوالب جمالية يتم تشكيلها على يدي المبدع الذي يطلق عناقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي»[4].

(١)فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر، (الأسلوبية وعلم التاريخ)، ١٩٨٠، ص ١٣٨.

(٢)تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، ص ٧٥.

(٣)في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان طودوروف، ص ٥١ — ٥٢.

(٤)تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، ص ١٢.

إن تعامل المتلقي مع النص- كما قلنا- يعتمد على درجة ثقافته ووعيه له ونوعية القراءة التي يقوم بها، فليس له أن يمارس مع النص سلطاته، أو أن يفرض عليها مخزونه اللغوي، لأن هذا يؤدي إلى اعادة الكلمات إلى سجنها «أما إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فإن النص سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ أي تأسيس الأثر، وبهذا يستطيع النص أن يمارس وظيفته، ويصبح النص المطلق، فيتجدد مع كل قراءة، ويكون النص الواحد آلافا من النصوص لأن لكل قراءة أثراً يختلف عن أثر القراءة الأخرى ... وفي كل اعادة يحدث أثرا آخر فكأننا مع نص آخر»[1].

إن مفهوم الأثر الذي يحدثه النص هو فعل القراءة ناتجاً عن فعل النص، أي أنه ضرب من المعاشرة النصوصية، أو تحول اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخييل للواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر ابداعي»[2].

ويعد الأثر الذي يحدثه النص امتداداً لطبيعة العلاقة «حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة واذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة»[3].

إن ما طرحته الأسلوبية الحديثة من محاولة الربط بين الأسلوب والمتلقي لم يكن جديداً على الأدب العربي، بل تناوله النقاد العرب قديماً، مؤكدين ضرورة ايجاد علاقة بين الأسلوب والمتلقي، فالجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل إلى ربطها بالمتلقي «وليت شعري هل يتصور وقوع قصد منك إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى، ومعنى القصد إلى معاني الكلم أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول: خرج زيد: لتعلمه معنى (خرج) في اللغة، ومعنى «يزيد» كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف»[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٠.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ٣٧٥.

كما نجد بعض البلاغيين كالسكاكي يرسم معالم المعاني منطلقاً في ذلك من البؤرة المركزية في العمل الابداعي وهو المتلقي، فيرى أنه يجب ضبط معاقد المعاني بربط مقتضى الحال بالمتلقي لأنه إما خالي الذهن فيصدق المتكلم دون شك فيستغني عن أدوات التوكيد، وإما متردد في الحكم فيستحسن ربط الكلام بأدوات توكيد لتقوية الخبر بادخال اللام في الجملة أو إنَّ. واما منكر له وعندئذ يجب أن يشمل الخبر على أكثر من أداة من أدوات التوكيد، وذلك لاقناع المخاطب، وقد يخرج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر فيجعل غير السائل- وهو خالي الذهن- كالسائل وقد يجعل غير المنكر كالمنكر، وقد يجعل المنكر كغير المنكر»[1].

ونجد هذه النظرة- ربط الأسلوب المتلقي- يعتمدها حازم القرطاجني أساساً في نظرته للعمل الأدبي «فأما ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها يبسط النفوس وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الاشفاق والجزع»[2].

ابن رشيق والمتلقي:

ولم يكن موقف ابن رشيق يختلف عن موقف سابقيه من هذه القضية، فقد صرح بضرورة ربط الأسلوب بمتلقيه، فيجب على المبدع أن ينوع في أسلوبه تبعاً لاختلاف المقام يقول «وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته من مدح، وغزل، ومكاتبة، ومجون، وخمرية، وما أشبه ذلك- غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها السماطين: يقبل منه في تلك الطرائف عفو كلامه وما لم يتكلف له بالا، ولا ألقى به، ولا يقبل منه في هذه الا ما كان محككا، معاودا فيه النظر جيداً، لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق، وشعره للامير غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة بخلاف ما تقدم من هذه الانواع[3].

---

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٧٠ – ١٧١.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، ص ٣٥٧.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٩٩.

ويتضح هذا الربط عند ابن رشيق في رسمه للمعاني الشعرية التي يجب أن يتقيد بها الشاعر في عمله الابداعي، لأن هذا العمل عنده محكوم بقبول المتلقي أو الناقد ورفضه ولذلك نراه يفرض على الشاعر منهجاً خاصاً يلتزم به حتى يضمن قبولا لعمله الأدبي فيأخذ باعتباره طبيعة المتلقي «وحق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الايثار، رطب المكسر شفاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخف الرصين»[١].

ولهذا نراهم عابوا على نصيب قوله:

أهـيـم بـدعـد مـا حـيـيـت فـإن أمُـت

فـيـالـيـت شـعـري مـن يـهـيـم بـهـا بـعـدي

فقيل له: كأنك اغتممت لمن يغفل بها بعدك[٢].

كما أنهم رفضوا كل ما لا يليق بالمحبوب كقول عزة لكثير يوماً ما أردت بنا حين قلت:

كـلانـا بـه عَـرٌ فـمـن يـرنـا يـقُـل

عـلـى حُـسـنـهـا جـربـاء تُـعـدِي وأجـربُ

نـكـونُ لـذي مـال كـثـيـر مُـغـفَّـلٍ

فـلا هـو يـرعـانـا ولا نـحـنُ نُـطَّـلـب

لقد أردت بناء الشقاء، أما وجدت أمنية أوطأ من هذه، فخرج من عندها خجلا»[٣].

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ١١٦.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ١٢٤.

(٣)العمدة، ٢/ ١٢٤ – ١٢٦.

ويربط ابن رشيق مطلع القصيدة التي يفتتحها الشاعر بالنسيب بالمتلقي يقول:

«من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلا به، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض اعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتخفي معالم جماله»[1].

ولهذا عدوا من معايب هذا الباب أن يكثر التغزل ويقل المديح، كما يحكي عن شاعر أتى نصر بن سيار بأرجوزة فيها مائة بيت نسيبا وعشرة أبيات مديحاً فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً الا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده:

هل تعرف الدارَ لأمّ عمرو

دع ذا وحبِّرْ مدحةً في نصر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين»[2].

ولهذا فإن ابن رشيق ينفي أن تكون المبالغة والافراط سبيلاً للجمع بين الأسلوب ومتلقيه في النسيب، وهذا ما دعاه إلى ربط مطلع القصيدة في النسيب بالمتلقي فقال: «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما به من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء»[3].

وتتضح المفارقة في أساليب المدح، حيث يراعي المبدع (الشاعر) مكانة ممدوحه وطريقة مخاطبته، فمدح الملك يختلف عن مدح القائد أو الوزير أو القاضي أو الكاتب، فلكل منهم ألفاظه الخاصة، ووظيفته الخاصة فمهام الملك ومسؤولياته تختلف عن مهام

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١١٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٢٣.

(٣) العمدة، ١/ ٢٢٥.

الوزير أو الكاتب، هذا الاختلاف أوجب اختلافاً في الصفات التي يمدح بها كل منهم، ولذا نراه قد أوجب التفريق فيقول «وسبيل الشاعر- اذا مدح ملكاً- أن يسلك طريقة الايضاح والاشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب- مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجرا، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه»[1].

ونلاحظ هذا الربط المحكم عنده في رسمه لكيفية مدح الكاتب والوزير والقائد والقاضي، فيبين أن على الشاعر خلق التناسب بين الممدوح وهيئته الوظيفية فيقول: «وينبغي أن يكون قصد الشاعر في مدح الكاتب والوزير ما اختاره قدامه وغيره، وكذلك ما ناسب حسن الروية وسرعة الخاطر بالصواب وشدة الحزم، وقلة الغفلة، وجودة النظر للخليفة، والنيابة عنه في المعضلات بالرأي أو بالذات، كما قال أبو نواس:

اذا نابه أمرٌ فإما كفيتَه

وإما عليه بالكفِّ تُشير

وبأنه محمود السيرة، حسن السياسة، لطيف الحس، فإن أضف إلى ذلك البلاغة والحظ والتفنن في العلم كان غاية.

وأفضل ما مدح به القائد: الجود والشجاعة وما تفرع منهما. ويمدح القاضي بما ناسب العدل والانصاف وتقريب البعيد في الحق، وتبعيد القريب، والأخذ للضعيف من القوي، والمساواة بين الفقير والغني، وانبساط الوجه، ولين الجانب، وقلة المبالاة في اقامة الحدود واستخراج الحقوق، فإن زاد إلى ذلك ذكر الورع والتحرج وما شاكلها فقد بلغ النهاية»[2].

هذا الربط قد أدى بالناقد أو المتلقي للوقوف عند بعض النماذج الابداعية في المدح،

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ١٢٨.

(٢)العمدة، ٢/ ١٣٤.

فكانت أحكامهم بين التفضيل والقبول، وبين الرفض والانكار، فما عدوه أفضل ما مدح به الملوك وأكثره اصابة للغرض ما ناسب قول ابن هرمة للمنصور:

له لحظاتٌ عن حفافي سريره

اذا كرّها فيها عقابٌ ونائل

فأمُّ الذي أمنّت أمنة الردى

وأم الذي أوعدت بالثُكل ثاكل

وقول أبي العتاهية في مدح الهادي:

يضطرب الخوف والرجاء اذا

حرّك موسى القضيب أو فكرا[1]

فكان تفضيلهم وقبولهم لهذا العمل من منطلق مناسبته للمدوح ومراعاته لهيئته.

كما أنهم عابوا على بعض الشعراء مواقفهم مع ممدوحهم، فعابوا على الاخطل قوله في عبدالملك بن مروان:

وقد جعل اللهُ الخلافةَ منهم

لأبيض لا عارى الخوان ولا جَدب

وقالوا: لو مدح بها حرسيا لعبدالملك بن مروان لكان قد قصر به[2].

وعابوا الأحوص قوله للملك:

وأراك تفعل ما تقول وبعضُهم

مَذِقُ الحديث يقول ما لا يفعلُ

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٣٨.

(٢) العمدة، ٢/ ١٢٩.

فقالوا: إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، وانما تمدح بالاغراق والتفضيل بما لا يتسع غيرهم لبذله[1].

ومما عيب على مادحي الملوك قول موسى شهوات:

ليس فيما بدا لنا منك عيبٌ
عابه الناس غير أنه فاني
أنت نعم المتاع لو كنت تبقى
غير أن لا بقاء للإنسان

فذكر عن سليمان بن عبدالملك أنه خرج من الحمام، هو والخليفة، يريد الصلاة، ونظر في المرآة فأعجبه جماله، وكان حسن الوجه، فقال: أنا الملك الشاب، فتلقته إحدى خطاياه فقال لها: كيف ترينني؟ فتمثلت بالبيتين المتقدم ذكرهما، فتطير بهما ورجع، فحم فما بات الا ميتاً تلك الليلة»[2].

إن فشل الشاعر في احداث استجابة وجدانية أو ادراكية لدى المتلقي جعل الناقد لا يتقبل هذه المفاهيم بل ويرفضها من عالم الواقع مطالباً بالبديل الذي يثير في نفسه الدافعية القوية لخلق استجابة سريعة فمثلاً في الفخر نرى أن الجرجاني ينكر على أبي الطيب قوله:

ما بقومي شَرفتُ بل شَرفوا بي
وبنفسي فَخَرتَ لا بجدودي

فقال «وهذا معنى سوء يقصر بالممدوح، ويفضي من حسبه، ويحقر من شأن سلفه، وانما طريقة المدح آن يجعل الممدوح يشرف بابائه، والآباء تزداد شرفاً به، فجعل لكل واحد منهم حظاً في الفخر وفي المدح نصيباً»[3].

---

(١)المصدر السابق، ٢/ ١٣٠.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ١٣٨.

(٣)العمدة، ٢/ ١٤٥.

ويؤكد ابن رشيق ضرورة حرص المبدع على مراعاة الجانب النفسي عند المتلقي ليتمكن من احداث استجابة تتناسب وطبيعة الموقف الابداعي كما يقول: «أبلغ الهجاء: أعفه وأصدقه .... ومن كلام صاحب الوساطة: فأما الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقة بالقلب، ولصوقه بالنفس»[1].

ويقول «وأجود الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية، وما تركب بعضها من بعض»[2].

إن سحر الكلمة وشدة وقعها على النفس البشرية له أثر كبير في نفس المتلقي، «لأن القول الأدبي ليس مجرد لغة، وان كانت اللغة مادة، وإنه اذ يستعمل اللغة ليس مجرد تركيب، أو ليس انشاء يحفظ أو يتوارث أو يلقن ... ليس القول كذلك، وان كانت التي تكرست فيها القيم، وليس توالياً خطياً للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة، بل القول تمرد على ذلك. يحقق تمرده بالصياغة ويولد التعبير وهو في هذا اجتماعي فني يخلق حجمه وفضاءه، حجمه هو في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس أدبي أو كنوع في الجنس الأدبي»[3].

ويربط ابن رشيق الأسلوب بالمتلقي في مجال بناء القصيدة، فنراه يرسم للشاعر الطريق التي يجب أن يسلكها في مطالعه أو فواتحه وخواتمه أو مخارجه، وأن يبذل في ذلك غاية ما يستطيع، لما لها من قوة التأثير على نفس السامع فهي أول وآخر الأشياء التي تعلق في نفسه، وهي المعيار الصحيح الذي يحكم من خلاله على اجادة الشاعر أو عدم اجادته فيقول: «قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز ، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٧٤.

(٣) في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٨٢.

بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء. لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، والصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح والأعمال بخواتيمها»[1].

ويوضح المعالم العامة التي يجب على الشاعر أن يسلكها ليضمن لرسالته الوصول والقبول، لأن هذه المعالم التي تضمن استجابة المتلقي لهذه الرسالة وتفاعله معها، بل العيش في داخلها فيقول: «فإن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب «ألا» و«خليلي» و«قد» فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، الا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلاً، وفخماً جزلاً»[2].

ويطالب الشعراء أن يحرصوا على خلق وايجاد ملائمة بين مطالعهم وطبيعة شخصية المتلقي للعمل الابداعي ويبين سبب ذلك فيقول: «والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره... ألا ترى أن بعض الملوك قال لأحد الشعراء، وقد أورد بيتاً ذكر فيه «لو خلد أحد بكرمه لكنت مخلد بكرمك».

فقال الملك: «إن الموت حق وان لنا فيه نصيبا، غير أن الملوك تكره ذكر ما ينكد عيشها، وينغص لذتها، فلا تأتنا بشيء مما نكره ذكره»[3].

ويذكر ابن رشيق مثالاً على عدم قدرة المبدع على مراعاة مشاعر المتلقي وعدم مراعاته للأوقات التي تناسبهم فقال «إن النعمان بن المنذر رأى شجرة ظليلة ملتفة

---

(١) العمدة، ١/ ٢١٧.

(٢) العمدة، ١/ ٢١٨.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٢٣.

الأغصان، مرج حسن كثير الشقائق، وكان معجبا بها، وإليه أضيفت، فنزل وأمر بالطعام والشراب فأحضر، وجلس للذته، فقال له عدي بن زيد العبادي وكان كاتبه: أتعرف أبيت اللعن ما تقول هذه الشجرة قال: وما تقول؟ تقول:

ربّ ركبٍ قد أناخوا حولنا

يشربون الخمَر بالماء الزلال

عطفَ الدهر عليهم فتَوَوا

وكذاك الدهرُ حالٌ بعد حال

من رآنا فليوطِّن نفسَه

انما الدنيا على قرب زوال

وكأنه قصد موعظته، فتغص عليه ما كان فيه، وأمر بالطعام والشراب، فرفعا من بين يديه، وارتحل من فوره، ولم ينتفع بنفسه بقية يومه وليلته»[1].

وانطلاقاً من رؤية ابن رشيق التي تدور حول ضرورة الارتباط بين الأسلوب والمتلقي ومراعاة أحواله ومشاعرة رفض- كناقد- وعاب كثيراً من المطالع والابتداءات، كما أنه امتدح بعضها، وعدها أفضل ابتداء صنعه شاعر نحو قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وهو أفضل ابتداء صنعه شاعر ، لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب في مصراع واحد»[2].

كما عد عيوب بعض الابتداءات لعدم مناسبتها للمتلقي، فعقدوا فيها وأغربوا كقول أبي الطيب في النسيب:

(١)العمدة، ١/ ٢٢٣.

(٢)المصدر السابق، ١/ ٢١٨.

جَـلـلا كـمـا بـي فـلـيـكُ الـتـبريـحُ

أغِـــذاءُ ذا الـرشـأ الاغـنّ الـشّـيـحُ

فهذا اعتذار من اعتذر له، ولو وقع مثل هذا الرثاء والتفجع لكان موضعه، وكذلك عند العظائم من الأمور والنوازل الشديدة»[1].

كما رفض بعض الابتداءات فأخذ على جرير قوله:

أتـصـحـوا أم فـــؤادك غـيـر صـاح

عندما دخل جرير على عبدالملك بن مروان، فلما سمعه قال له عبدالملك (بل فؤادك يا بن الفاعلة) كأنه استثقل هذه المواجهة، والا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه»[2].

وقد رفض بعض الابتداءات لعدم موافقتها للمتلقي من الناحية النفسية فعابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً، وإن كان يخاطب نفسه لا كافورا:

كـفـى بـك داءً أن تـرى المـوت شـافـيـا

وحـسـبُ المـنـايـا أن يـكـن أمـانـيـا

كما أخذ على ذي الرمة مطلعه لأنه لم يتوافق وطبيعة المتلقي، عندما دخل ذو الرمة على عبدالملك بن مروان فاستنشده شيئاً من شعره فأنشده:

مـا بـال عـيـنـك مـنـهـا المـاء يـنـسـكـبُ

كـأنـه مــن كـلـى مـفـريـة سـرب

وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عّرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر باخراجه».

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٢١.

(٢) العمدة، ١/ ٢٢٢.

وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم وقد أنشده:

والشمس قد كادت ولما تفعَلِ

كأنها في الأفق عينُ الأحول

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدة، وقد كان قبل ذلك من خاصته يسمر عنده ويمازحه»[1].

ولكن ابن رشيق يبرر موقف الشعراء ويبين سبب مجيء هذه العيوب عنده فيقول «اما من غفلة في الطبع وغلط، أو من استغراق في الصنعة وشغل هاجس بالعمل»[2].

وقد حث ابن رشيق- أيضاً على ربط الخواتم بالمتلقي، لأنها آخر ما يبقى في نفسه، والصق عهد بها، فإن كانت مناسبة لنفسيته ونالت قبوله وصف شعره بالحسن والا فقد وصف بالقبح والرداءة، ولذلك فقد حث على ربط الخروج بالمتلقي، فحدد طريقته فقال «إن الخروج هو أن تخرج من نسيب مدح أو غيره بلطف تحيّل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه كقول حبيب في المدح:

صُبّ الفراق علينا صُبّ من كَثَب

عليه اسحاق يوم الروع مُنتقماِ

سيفُ الامام الذي سّمته هيبَتهُ

لما تخَرَم أهل الأرض مُخترِما

ثم تمادى في المدح إلى أخر القصيدة»[3].

ويبين سبب مراعاة واهتمام الشاعر بخروجه أو خواتمه فقال «فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الاسماع، وسبيله أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي

---

(١) المصدر السابق: ١/ ٢٢٢.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٢٣٤.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٣٤.

بعده أحسن منه، واذا كان أول الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه. كقول أبي الطيب المتنبي:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمُه

بأن تُسعِدا والدمعُ أشفاه ساجِمه[1]

ويرى ابن رشيق ضرورة عدم ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف، الا للملوك، فإنهم يشتهون ذلك، ما لم يكن من جنس قول أبي الطيب بذكر الخيل لسيف الدولة:

فلا هجمتَ بها الا على ظَفَر

ولا وصلتَ بها إلاّ إلى أمَل

فإن هذا شبيه بما ذكر عن بغيض: كان يصافح الأمير فيقول: لا صبَّح الله الأمير بعافية ويسكت ثم يقول: الا ومساه بأكثر منها ويماسيه فيقول: لا مسى الله الأمير بنعمة، ويسكت سكتة ثم يقول: الا وصبحه بأتم منها أو نحو هذا، فلا يدعو له حتى يدعو عليه، ومثل هذا قبيح»[2].

ولهذا فقد رفض بعض الخروجات لغرابتها وتكلفها، بل عدها ابن رشيق من سيء الخروج كما في قول المتنبي:

أحبك أو يقولوا جرّ نَملٌ

ثبيرا وابن ابراهيمَ ريعا

فهذا من البشاعة والشناعة بحيث لا يخفى على أحد»[3].

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٣٩.

(٢)العمدة، ١/ ٢٤١.

(٣)المصدر السابق، ١/ ٢٤٠.

الأسلوب والصياغة التعبيرية:

يرتبط الأسلوب عند ابن رشيق بالصياغة التعبيرية، ليتخذ من ذلك أساساً للحكم على الشعراء وبيان مدى قدرتهم على اختيار التعابير الدقيقة التي تمنح أسلوبهم حيوية فيقول: روى ابن سلام يرفعه عن عبدالله بن عباس أنه قال: قال لي عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، قلت: ولم كان كذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتتبع الحوشي ولا يمدح الرجل الا بما فيه، ثم قال ابن سلام على عقب هذا الكلام، قال أهل النظر: وكان زهير أحصفهم شعرا، وأبعدهم من سخف، وأجمعهم لكثير من المعاني في قليل من المنطق»[1].

ويعلل ابن رشيق سبب التركيز على اختيار الالفاظ ليحولها إلى لغة ايحائية بدلاً من كونها أداة للنقل فيقول: «حكى الحاتمي عن عبدالله بن جعفر المبرد قال: حدثني التوزي قال: قلت للأصمعي: من أشعر الناس؟ قال: الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى المعنى الكبير فيجعله خسيساً، أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى، قال: قلت: نحو من؟ قال: نحو الأعشى اذ يقول:

كناطح صخرة يوما ليفلقها
فلم يَضِرها وأوهى قرنَه الوعِلُ

فقد تم المثل بقوله «وأهوى قرنه» فلما احتاج إلى القافية قال «الوعل» قال: قلت: وكيف صار الوعل فضلاً على كل ما ينطح؟ قال: لأنه ينحط من قَنّة الجبل على قرنه، فلا يضيره، قال: قلت: ثم من؟ قال: نحو قول ذي الرمة بقوله:

قفِ العيسَ في أطلالِ ميّة وأسألِ
رُسوماً كأخلاقِ الرداءِ المسلسَلِ

فتمم كلامه ثم احتاج إلى القافية فقال (المسلسل)[2].

---

(١) العمدة، ١/ ٩٨.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٥٧.

وهذا ما يؤكد أن سر الابداع اللغوي يكمن في كسر المحاصرة اللغوية وتحويلها إلى نظام اشاري، مما يساعد على منح النص دلالات جديدة.

إن ربط الأسلوب بالصياغة التعبيرية قد خلق ردود فعل لدى المتلقي، فجعلته يصدر الأحكام على كثير مما يسمع من التشبيهات أو الاستعارات وغيرها، ومثل ذلك ما اختاره ثعلب وفضله جماعة من قبله، وهو قول طفيل الغنوي:

فوضعت رحلي فوق ناجية

يقتات شحم سنامها الرحل

فجعل شحم سنامها قوتا للرجل، وهذه استعارة كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها»[1].

ولشدة حرص ابن رشيق على تماسك الأسلوب وارتباطه بالصيغ التعبيرية، نراه يؤكد على ضرورة البحث عن معاني تحقق هذا التماسك يقول «والتشكك وهو من ملح الشعر وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع ففائدته الدلالة على قرب الشبيهين حتى لا يفرق بينهما ولا يميز أحدهما عن الآخر، وذلك نحو قول زهير:

وما أدري وسوف أخال أدري

أقوم آل حصن أم نساء

فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء وهذا أملح من أن يقول: هم نساء»[2].

وهذا التماسك الذي دعا إليه ابن رشيق جعل المتلقي يرفض كثيراً من المعاني التي لم توافق طبيعته، فقد غضب سليمان بن عبدالملك على الفرزدق، وذلك أنه استنشده لينشده فيه أو في أبيه فقال:

وركب كأن الريح تطلب عندهم

لها تِرةً من جذبها بالعصائب

(١) العمدة، ١/ ٢٧٤.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٦٦.

سـروا يـخـبـطـون الـريـح وهـي تـلـفـهـم

إلى شـعـب الاكـــواردات الـحـقـائـب

فتبين غضب سلمان وكان نصيب حاضرا فأنشده:

أقـــول لـــركـب قـافـلـين رأيـتـهـم

قـفـا ذات أوشـــالٍ ومـــولاك قـارب

قـفـوا خـــبروني عـن سـلـيـمـان أنـنـي

لـمـعـروفـه مـن أهـــل ودّانَ طـالـب

فقال: يا غلام، اعط نصيباً خمسمائة دينار، والحق الفرزدق بنار أبيه[1].

وهذا مما جعل المتلقي يميز بين الأبيات الشعرية ويفاضل بعضها على بعض لجريانها على الألسن ووضوح معانيها، وحلاوة ألفاظها، فنراهم يذكرون أغزل بيت وأمدح بيت فيقول إن بيت جميل اغزل بيت بقوله:

يمـوت الـهـوى مـنـي اذا مـا لـقـيـتـهـا

ويـحـيـا اذا فـارقـتـهـا فـيـعـود[2]

وأمدح بيت قول الأعشى:

فـتـى لـو يـبـاري الـشـمـسَ ألـقـت قـنـاعـهـا

أو الـقـمـرَ الـسـاري لألـقـى المـقـالـدا[3]

وقد اعتمدت مثل هذه الأبيات مادة صالحة للتمايز بين الشعراء لا لأن قائلها معروف، بل إن حسن معناها ودقة الفاظها التي تنبض بالحيوية والحركة دلالة على صدق تجربة

---

(١)العمدة، ١/ ٧٤.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ١٢١.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ١٣٩.

الشاعر، مما جعل المتلقي يعيش هذه التجربة ويعجب بها لأنها تتجسّد أسلوباً خالداً من خلال اللغة «ومن هذا المنطلق فإن الأسلوب يتجسد من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبي، باعتبار هذه اللغة نظاماً من العلاقات المغلق على نفسه، تؤسس علماً قائماً بذاته، بحيث تتصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها ويوافقها أو يخالفها مكتفية بنفسها اعتماداً على هذه العلاقات التركيبية»(١).

إن العمل الابداعي أمر ليس من السهل كشف أسراره وخباياه، فلا بد من تعايش طويل معه تتحد فيه مشاعر المبدع والمتلقي، وتتواصل هذه المشاعر حتى يمكن كشف بعض هذه الاسرار وكما يقول د. لطفي عبدالبديع «ولقد شبه جوته العمل الابداعي بالبساط الغني الالوان والاشكال، وقد يتوهم المرء أنه يمكنه الوقوف على سره اذا فض نسيجه، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد وسيظل السر محجوباً عنه ما دامت تخفى عليه الرابطة الروحية التي تتحد بها الخيوط»(٢).

وهذه الرابطة انما تتجسد في المعنى الذي يربطها بالوجود العام، وهذا النسيج إنما هو شبكة الدوال والمدلولات التي تجسدها الصياغة، وهذا كله ينصب في الأسلوب الذي يمثل العمل الفني وجوهره، فيكسبه موضوعية تحقق له وجوداً في ذاته»(٣).

---

(١) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ص ١٨٠.

(٢) التركيب اللغوية للأدب، د. لطفي عبدالبديع، ص ١٤٥.

(٣) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٨٨.

الفصل الرابع

التكوين البديعي



الفصل الرابع

التكوين البديعي

الإيقاع:

يعد الإيقاع محوراً من المحاور الهامة في بناء الأسلوب، حيث تشكل اللغة عنصراً بارزاً في تكوينه من خلال الافكار والصور والنغمات، ولذلك فقد كان الشاعر تغويه طبيعة الإيقاع الماثلة في المستوى الصوتي، وهذا الاغواء يدفعه إلى متابعة البنيات التعبيرية التي تهيئ له مزيداً منه، خاصة اذا كان الإيقاع الخارجي- المتمثل في الوزن والقافية، لم يعد يحتمل مزيداً من التكثيف، فلم يبق اذن الا التوجه الداخلي وزيادة فعالية التراكيب لافراز ايقاعات اخرى لا تقل عما هو كائن في الإيقاع الخارجي، ان لم تزد عليه في بعض الاحيان»[1].

يتحقق الإيقاع في العمل الابداعي من مستويين: المستوى الخارجي الذي يبدو واضحاً في: انوزن والقافية، والمستوى الداخلي الذي يظهر من خلال توزيع الألفاظ داخل أنماط سياقية أو انماط بنائية، وهو المستوى الذي يبدو من خلال قدرة المبدع على اختيار مفردات- من مخزونه اللغوي- تتناسب مع طبيعة الموقف الأدبي يمنحها قوة ايقاعية خاصة بها.

إن اللفظة تحمل في ثناياها ايقاعات فنية وأخرى ذهنية، مما يؤدي باللفظة أن تحدث وقعاً نفسياً في ذهن المتلقي، ولذلك يقول محمد عوني عبدالرؤوف «إن الشعر العربي ليس بحاجة إلى القافية، لما في اللغة العربية من ايقاع يسد مسدها»[2]. أما النهشلي فقد جمع بين الإيقاع والعروض لما لهما من أثر في نفس المتلقي فقال «لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع»[3].

---

(١) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٧٢.

(٢) القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧.

(٣) الممتع في صنعة الشعر، النهشلي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧.

إن العلاقات التي تولّد الإيقاع داخل العمل الأدبي تكمن في ترابطها سواء كانت داخل النظام اللغوي أم خارجه. حيث تعتمد العلاقات داخل النظام اللغوي على التجاور بين الوحدات المؤلفة وحيث تمنح اللفظة صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكن أو غير ممكن فكلمة (جاء) على صلة تآلف تبادلية مع الرجل مما يمكننا من التأليف بينهما فنقول «جاء الرجل» لكن كلمة جاء تنافر مع فعل آخر مثل (غاب) فلا نستطيع أن نقول (جاء غاب)[1] «ولذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاورتها للسابق عليها ومما لحقها من كلمات. وهذه علاقة تتكون بشكل تدريجي من كل كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيراً مجموعة علاقات تجاوريَّة هي وظيفة الوحدة، ولذلك فإن طبيعة هذه العلاقة (الحضور) لأنها تقوم على شيء حادث في وسط الجملة.

أما الاختيار فهو علاقات غياب وهي ذات طبيعة ايحائية تقوم على امكان الاستبدال على محور عمودي، فكل كلمة في أية جمل هي (اختيار) حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها إما لتشابه صوتي بينهما أو تشابه نحوي»[2].

اتضح الإيقاع عند ابن رشيق من خلال اعتماده على البناء الداخلي والخارجي للكلمة ضمن علاقتها التجاورية بما يسبقها وما يلحق بها، ومن أولى هذه البنيات (التصريع) وهو كما عرفه ابن رشيق «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته نحو قول امرئ القيس في الزيادة:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان

ورسمٍ عَفَتْ آياتُه منذ أزمان

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان:

لمن طَلَلٌ أبصرتُه فَشجَاني

كخطِّ زبورٍ في عسيبٍ يماني

---

(١) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، ص ٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٧.

فالضرب فعولن، والعروض مثله لمكان التصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعلن»[1].

ويعتمد التصريع في تحقيقه لمحور الإيقاع على المصراعين حيث تتحد وتتجانس القافية في نهاية كل مصراع للتتشكل من هذا التوحد نغمات ايقاعية تلذها النفس.

ويبين ابن رشيق علة مجيئه «وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهله أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صارع الشاعر في غير الابتداء وذلك اذا خرج من قصة إلى قصة ... فيأتي بالتصريح اخبارا بذلك وتنبيها عليه .. وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة. الا أنه اذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلاّ من المتقدمين»[2].

ويشير هذا النص إلى رغبة ابن رشيق التجديد في الاوزان والتحرر من المألوف، كما يتبين حبه للموسيقى والجمال والرهف، وحرصه على تشنيف أذن السامع بهذه الاشكال.

ويرتبط بهذه البنية بل ويتشابه معها بنية «التقفية» وهي «أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء الا في السجع خاصة مثل ذلك قول امرئ القيس.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل

فهما جميعاً مفاعلن. الا أن العروض مقفى مثل الضرب، فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة الا في السجع فهو مقفى»[3].

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/ ١٧٣.

(٢) المصدر السابق، ١/ ١٧٤.

(٣) العمدة، ١/ ١٧٤ – ١٧٥.

وتشكل بنية التصريع عنده وحدة ايقاعية متكاملة، فتأخذ الكلمة موقعاً جديداً وطاقة ايحائية معبرة تتواصل لتشكل بنية ايقاعية شاملة كما في قول امرئ القيس:

تروح من الحيّ أن تبتكرْ

وماذا عليك بأن تنتظر؟

أمرخٌ خيامهُم أم عُشَر

أم القلب في إثرهِمّ مُنَحدر

وشاقكَ بين الخليط الشُّطُرْ

وفيمن أقام من الحي هِرْ[1]

فنراه قد والى بين ثلاثة أبيات مصرعة جاءت متوافقة منسجمة، تتزامن في حدوثها تزامناً صوتياً، فلكل سطر نهاية صوتية تحكم اغلاقه من ناحية الإيقاع، ثم تربطه بما بعده صوتياً عن طريق التصريع، مما يؤكد أن هذه العملية تصدر عن الشاعر عن وعي وقصد، إذ يبدو أن البناء اللغوي تنتهي طاقته عند نهاية السطر الأول، ولكنه يختار له ايقاعاً يربطه به ربطاً لا يستطيع المتلقي التحلل منه، ودلالة التوقف والانطلاق في هذا المقطع هو أن الشاعر اختار قافية السكون في الصدر والعجز، وهي في الصدر لا تحمل طاقة انبعاثية كما تحمله العجز، لأن حرف الراء في العجز يستمد قوته من الصدر فيزداد انطلاقاً وانتشاراً، ومما ساعد الشاعر على تحقيق هذا الإيقاع أنه لجأ إلى عملية تحريك أفقي للصياغة عن طريق التقديم والتأخير، فنلاحظ في البيت الأول قوله (تروح في الحي أم تبتكر) كان السياق يتطلب أن يذكر بعد (تروح) (تبتكر) ولكنه فصل بينهما بشبه جملة (من الحي) لتحديد هوية المكان المادية، وتفريغ طاقة وقوة الفعل «تروح» في نسق ضعيف هو شبه الجملة «من الحي» ليستطيع تحقيق التوازن بين التعبيرين، ولذلك جاء بعده الحرف «أم» الذي يعمل على ضبط وتوزيع الإيقاع بالتساوي لتحقيق تناغم موسيقي كثيف وتستمر ايقاعية التصريع بالتواصل والاستمرار في عجز

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١٧٤.

البيت حتى كأنه قطعة دلالية واحدة لا يقطعها الا النقاط النفسي بين شطري البيت فتم الربط على المستوى الصوتي والدلالي. فطبيعة التساؤل الذي طرح في الصدر لم ينقطع، وانما دخل إلى العجز ليتحقق من خلاله الجواب فكان الرابط «الواو» مقرونا بأداة الاستفهام «ماذا» لتحديد موقف المتلقي الذي طرحه في صدر البيت «تروح أم تبتكر» فجاء الجواب في قوله «وماذا عليك بأن تنتظر» حيث تؤكد هذه الصيغة وجود جواب غير مذكور لكنه يلمح في السياق حينما قرر أنه لا سبيل إلى هذا الانتظار والحيرة.

ويبين ابن رشيق أن الإيقاع في التصريع نغمة تعبر عن مدى التوافق بين حال المبدع الشعورية وطبيعة المتلقي النفسية، أي أن طبيعة الموقف الشعري تفرض- أحياناً- هذا التصريع، فمثلاً طبيعة موقف الغزل واحساس الشاعر بالمرارة والألم لتعذيب محبوبته له وهجرها اياه يتطلب من الآخرين مشاركته هذا الاحساس، بعد أن يفرغ مشاعره في قوالب فنية يصف فيها حاله يقول عنترة العبسي[1]:

أعياكَ رسمُ الدارِ لم يتكلم

حتى تكلم كالأصمِّ الاعجم

ثم قال بعد بيت واحد:

هل غادر الشعراء من متردمٍ

أم هل عرفت الدار بعد توهُّم؟

يا دار عَبلة بالجواء تكلمي

وعمي صباحاً دارَ عبلة واسلمي

فالشاعر يصف تجربة خاصة به، فيتحدث عن حبه لعبلة، ذاك الحب الذي أخذ مشاعره بعد أن رحلت عن ديارها، حتى أن الدار أصبحت عجماء لا تنطق بعد رحيلها

(١) العمدة، ١/ ١٧٥.

عنها، ولذلك فإن مثل هذا الموقف يتطلب وحدة شعورية ووحدة ايقاعية كي يستطيع نقل المتلقي إلى جو التجربة ومعايشتها، فجاء التصريع في هذه الأبيات بحرف يعبر عن الألم العميق الذي يغلف نفسية المبدع المتهالكة المتساقطة أمام غبار الزمن، وهذا التهالك يظهر في الفاظ لجأ إليها الشاعر تبدو في الأبيات السابقة فقوله (أعياك، لم يتكلم، الأصم الأعجم) وطلبه من الديار التكلم في البيت الثالث (يا دار عبلة بالجواء تكلمي) كل هذه الصور تحتاج بل وتلح على الشاعر أن يوازن بين نهاية كل شطر بحرف «الميم» ليستجيب له هذا الحرف استجابة تمتص انفعالات الشاعر في عجز البيت، ليعمل على تشكيل وحدة شعورية تتناسب وطبيعة الموقف الشعري الذي يعيشه الشاعر.

ويتخذ التصريع عند ابن رشيق نمطاً آخر، فلم يقتصره على أول الشعر «ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة اكترات بالشعر، ثم يصرع بعد ذلك كما صنع الأخطل اذ يقول أول قصيدة[1]:

حليت صبيرة أمواهَ العداد وقد
كانت تحل وأدنى دارها نكد

وأقفر اليوم ممن حَلّه الثمدْ
فالشعبتان فذاك الأبلق الفرد

فصرع البيت الثاني دون الأول.

ولم يكن التصريع عنده سنة واجبة على الشعراء، فالفرزدق كان قليل التصريع كقوله[2]:

ألم تر أني يوم جوِّ سويقه
بكيتُ فنادتني هُنيدةُ ماليا

(١) العمدة، ١/ ١٧٥.

(٢) المصدر السابق، ١/ ١٧٥.

ويعلل ابن رشيق هذه الظاهرة بقوله «وهو مذهب الكثير من الفحول وإن لم يعد فيهم لقلة تصرفه، الا أنهم جعلوا التصريع في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر، فدل ذلك على فضل التصريع».

ويتخذ التصريع عند ابن رشيق أشكالاً متنوعة كالاقواء، فيشكل هذا النمط دوائر ايقاعية مستقلة، حيث يقوم على اختلاف اعراب القوافي ويكون في الضم والكسر ولا يكون فيه فتح كقول الشاعر»[1]:

ما بال عينك منها الماء مُهَراقُ

سَحّاً فلا غارب منها ولا راقي

فجاءت الكلمتان (مهراق راقى) متشابهتان في القافية وهي القاف «ولكنهما لم يلتقيا بسبب اختلاف اعراب القوافي. فكانت الأولى مضمومة والثانية مكسورة مما أدى إلى اضعاف قوة الترابط بين صدر البيت وعجزه.

وكذلك الاكفاء في قول حسان بن ثابت[2]:

ولستَ بخير من أبيكا وخالكا

ولستَ بخير من معاظلةِ الكلب

ومن الاشكال الأخرى الابطاء كقول عبدالله بن المعتز[3]:

يا سائلاً كيف حالي

أنت العليم بحالي

فتكرر القافية في الشطرين بلفظ واحد هو (حالي) مما أدى إلى اضعاف قوة الإيقاع في الاكفاء، لأنه كلما تباعد كان أخف.

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١٧٦.

(٢) العمدة، ١/ ١٧٦.

(٣) المصدر السابق، ١/ ١٧٦.

ومن عيوب التصريع السناد كقول أبي العتاهية[1]:

ويلي على الأظعان ولّوا
عني بعتبة فاستَقلُّوا

فبدأه بالشكوى من رحيل الظعائن بل لم يكن مجرد رحيل إنما توليه، وهي تعني اللاعودة مما حتم على الشاعر ظروفاً نفسية قاهرة، يعيش الوحدة والانعزال فكانت الاستقلالية والانفراد عالماً يعيشان به أحلامها، وقد أثرت هذه الاستقلالية النفسية على تشكيل الإيقاع وتناغمه، ففقد الإيقاع قوته لاختلاف اشباع الحركات بين الكلمتين «ولوا» و«فاستقلوا».

ومما يقع في التصريع التضمين كقول البحتري:

عَذيري فيك من لاحٍ إذا ما
شكوتُ الحبَّ قطَّعني مَلاما

فاتفقت الدائرة العروضية في لفظتين هما «اذا ما» و«ملاما» وهما يتشكلان من دائرة عروضية واحدة هي «فعولن» مما يتم تواصل الدلالة بين الشطرين لتقوية المعنى وتعزيزه في النفس[2].

وتتشكل عنده دوائر ايقاعية تعمل على تقوية الإيقاع وزيادة تأثيره وذلك من خلال ما سماه «بالشعر المسمط» وهو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة كقول امرئ القيس:

توهمتُ من هند معالم أطلالٍ
عَفا هُنَّ طُولَ الدهر في الزمن الخالي

---

(١) المصدر السابق، ١/ ١٧٧.

(٢) العمدة، ١/ ١٧٧.

مـرابـعُ مـن هـنـد خـلـت ومـصـايـفُ

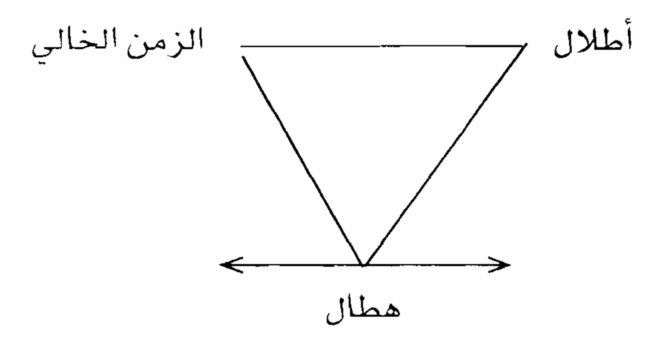
يـصـيـح بمـغـنـاهـا صـدَىً وعـوازفُ

وغـيَّرهـا هُـوجُ الـريـاحِ الـعـواصـف

وكـل مُـسـِفٍّ ثـم آخـر رادف

بأسـحـم مـن نـوء الـسـمـاكـين هَـطّـال[1]

فنلاحظ أن الدوائر الإيقاعية تشكلت عند الشاعر من خلال عالم الخراب والاندثار والفناء الذي غطى مساحات واسعة من هذا المقطع الشعري كما في قوله: (أطلال، الزمن الخالي، مرابع خالية ...) هذا العالم الذي يثير في النفس آلام الماضي في لذة الحاضر والمستقبل، وذلك لأن هذه المقاطع تعبر عن الزمن الماضي عالم الغياب الذي تحقق من خلال البنية الصوتية «أطلال» و«الزمن الخالي» حيث تعبر كل منهما عن صورة الماضي من خلال الحاضر فمع أن الشاعر قد حرص على ابراز عنصر الغياب، الا أنه يرى أن هذا الغياب لا تمثيل له على أرض الواقع الا من خلال الحاضر لشدة اتصاله به، ومن هنا فقد جاءت الكتل الصوتية متوزعة بشكل هرمي معكوس رأسه إلى الأسفل.



مما يدل على عمق التأثير وشدة فعاليته خصوصاً إذا عرفنا أن تفعيلات البيت الأول «فعولن مفاعلين» يستجيب لها المقطع الأخير استجابة عروضية فتأتي تفصلاته صورة

(١) المصدر السابق، ١/ ١٧٨ – ١٧٩.

مكررة عن تفصيلات البيت الأول بفارق في عدد مرات التكرار. ولم يكن «السمط» كله على هذا الشكل، فربما كان أقل من أربعة أقسمة، وربما جاءوا بأوله أبياتاً خمسة على شروطهم في الأقسمة، ثم يأتون بأربعة أقسمة كقول الشاعر:

لقد نكرت عيني منازل جيران

كأسطار رَقٍ ناهج خَلَقٍ فاني

توهمتها من بعد عشرين حجة

فما استبينُ الدار إلاّ بعرفان

فقلت لها حييت يا دار جيرتي

أبيني لنا أنّي تبدَّدَ إخواني

وأي بلاد بعد ربعك حالفوا

فإن فؤادي عند ظبيةِ جيراني

فجاء أربعة أبيات، ثم قال بعدها:

وما نطقت واستعجمت حين كلمت

وما رجعت قولا وما إن ترمرمت

وكان شفائي عندها لو تكلمت

إليّ ولو كانت أشارت وسَلّمَتْ

لكنها ضَنَتْ علىّ بتبيانِ[1]

فبينما كان التصريع في معظمه يتم في البيت الأول، نراه ينتقل ليتشكل من مجموعة أبيات تمثل دفعة دلالية واحدة لا يقطعها الا التقاط النفس، مما يصعب مواصلة النطق

---

(١) العمدة، ١/ ١٧٩.

لجعلها سطراً واحداً، لذا تبدو الإيقاعية من خلال المقطعين الأخيرين حيث تتقارب فيها نهاية كل قسيم صوتياً، هذا التقارب الذي يشكل في النهاية قاعدة مركزية للإيقاع الداخلي.

ومن الأشكال الأخرى «المخمس» وهو أن يؤتي أقسمة على القافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها، إلى أن يفرغ من القصيدة»[1].

ويتحقق الإيقاع من خلال ما يسمى بالمشطور والمنهوك، فالمشطور ما بني على شطر بين كقول ابي النجم العجلي:

الحمد لله الوهوب المجزل

أعطى فلم يَبخَل ولم يُبخَّلِ

وأما المنهوك فهو ما بني على ثلث بيت، ونهك بذهاب ثلثيه كقول أبو نواس:

وبلدة فيها زَوَرْ

صعراء تخطى في صعرْ[2]

ومن محاور الإيقاع ما سماه القدماء (الترصيع) وهو يعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية، أي أن حقيقة تئول إلى عملية التوفيق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي، ومن ثم جعله قدامه من نعوت الوزن[3].

أما التصريع كما عرفه ابن رشيق فهو أن يكون تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فضله وأطنب في وصفه اطنابا عظيماً وأنشد أبيات أبي المثلم يرثي صخراً:

(١)العمدة، ١/ ١٨٠.

(٢)المصدر السابق، ١/ ١٨١.

(٣)نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٤٠.

حـامـي الحـقـيـقـة، نـسّـال الـوريـقـة

مـعـتـاق الـوسـيـقـة جَـلْـد غـيرُ ثُـنـيـان

هـبّـاط أوديـة حَـمّـال ألـويـة

شَـهـاد أنـديـةٍ سِـرحـان فـتـيـان[1]

وقد تحقق الإيقاع عنده من خلال التقسيم إلى وحدات موسيقية مستقلة، لكنها تندرج تحت وحدة موسيقية عامة، «ومن خلال ذلك يمكن تقطيع التركيب الشعوي إلى كتل صوتية ودلالية تتساوى مع البنية العروضية التي تتصرف إلى الناحية الصوتية»[2].

إن التوازن بين الدفقات الموسيقية كان وسيلة من وسائل تحقيق الإيقاع فلكل مقطع وزن عروضي كما في قول الشاعر[3]:

فـالـعـينُ قـادحـة والـرِّجـلُ ضـارِحـة

والـيّـد سـابـحـة والـلـونُ غِـربـيـب

والـشـدُّ مـنـهـمـر والمـاء مُـنَـحـدر

والـقُـصـبُ مـضـطـمـر والمـتن مـلـحـوبُ

فنلاحظ أن البيتين يتكونان من وحدات موسيقية (العين قادحة، الشد منهمر، اليد سابحة، والقصب مضطمر) وكذلك في الوحدات الأخرى ولكل وحدة موسيقية وزن عروضي يتشابه بشكل رأسي وهو (مستفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن) فجاء هذا النمط في معظم أجزاء هذه الوحدة الموسيقية عدا بعض الزحافات التي وقعت في نهاية الإيقاع، حيث جاءت صورة من صور زحافات فاعلن (فعلن) في البيتين.

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٦.

(٢) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٨٥.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ٢/ ٢٧.

إن هذا التساوي قد خلق نوعاً من التوافق بين الوزن العروضي والدلالي، خصوصاً أن النعت والمنعوت متطابقان تماماً من حيث الافراد والجنس، فالعين من صفات شدة البصر وقوته، فكل عنصر تعبيري يتساوى مع وزن التفعيلة مع اضافة العنصر الرابط بينهما كحروف العطف، وتتساوى صرفياً، فالبناء الصرفي «للعين قادحة» هو نفسه «الرجل ضارحة» ومثل هذا يتفق مع ما ذهب إليه قدامة عندما عرف الترصيع بقوله «ان يتوخى فيه تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف»[1] فجاءت المقاطع في البيت مسجوعة ومن جنس واحد في التصريف.

إن الترصيع عند ابن رشيق يعتمد على تساوي الألفاظ في البناء الصوتي والصرفي، فيتوزع بشكل متساوي من حيث عدد الكلمات وعدد التفعيلات كما في قول مسلم:

كأنه قمر، أو ضيغمٌ هصرٌ
أوحيّة ذكر أو عارضٌ هَطِلُ[2]

فظهرت حركة الإيقاع على المستويين الداخلي الذي يعتمد على التقارب الصوتي للكلمات وحركاتها، وعلى المستوى الخارجي حيث تتلاقى كل شطر بحركة واحدة ليقترب من السجع ولذلك قال قدامة: «فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن، ويقفان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف»[3].

ويبدو أن الإيقاع قد أخذ شكلاً متساوياً في الوزن العروضي مما يؤدي إلى التوحد الدلالي فقوله «أو ضيغم هصر» تتساوى مع «أو عارض هطل» فجاء وزنها (مستفعلن فعلن) في الوحدتين مما يؤدي إلى خلق عالم جمالي واحد تبدو جماليته في الحركة المستمرة لهذه التفعيلات التي تتوافق أيضاً مع الوزن الصرفي لكل هذه الوحدات

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٣٨.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨.

(٣) نقد الشعر، ص ٣٩.

التعبيرية. بينما نرى هذا التساوي قد تغيرت دائرته في المقطعين «كأنه قمر» و«أوحية ذكر» فتختلف صور التفعيلات فهي في المقطع الأول (متفعلن فعلن) بينما في الثاني (مستفعلن فعلن) ولذلك لم تلتق حركية الإيقاع الا في «قمر» و«ذكر» حيث جاء الوزن العروضي مع الوزن الصرفي متناسقاً فقوي من سلطة الايقاع واستمراريته.

ومما قوى سلطة الإيقاع واستمراريته توالي حرف العطف «أو». الذي يعمل على حفظ التوازن والتوافق بين شطري البيت، فجاءت مستفعلن على صورتها الطبيعية الا في بداية البيت «متفعلن» «وكذلك» «فعولن» كانت قد اتخذت لها شكلاً واحداً هو «فعلن» في كل الأجزاء.

لقد اعتمد ابن رشيق في تشكيل الإيقاع وقوته على دقة التقسيم وحسن التوزيع للوحات التعبيرية، فحرص على التعامل مع الترصيع من خلال تساوي الأجزاء في عدد الوحدات، كذلك على تشابه في المخارج الصوتية إلى حد التشابه بحيث تقترب صورة الترصيع من السجع كما في قول أبي تمام:

تدبير معتصمٍ بالله منتقمٍ
لله مرتقب في الله مرتغب[1]

فبالإضافة إلى التناسب والتناسق في أواخر كل وحدة تعبيرية من حيث الوزن الصوتي، فقد شمل هذا التناسق الوزن الإيقاعي، فجاءت تفعيلات البيت «مستفعلن فعلن» مكررة أربع مرات لكل تفعيلة. كما نلاحظ أن التماثل الصرفي قد تحقق في «معتصم ومنتقم» كما توحد في «مرتقب ومرتغب» فكل شطر يحتوي على سجعة مستقلة وهذا ما سماه البلاغيون «التشطير».

كما يعتمد الترصيع عند ابن رشيق على القدرة والبراعة في اختيار المفردات وحسن توزيعها، فيضعها في مكانها المناسب، بحيث تكتسب دلالة اضافية متجددة، وقد أعطاه

(١) العمدة، ٢/ ٢٨.

حسن الاختيار هذا إلى قدرة فائقة على التلاعب بالألفاظ، فلجأ إلى التقديم والتأخير في السياق، ومع هذا يبدو أنه وحدة متلاحقة التدفق والحركة كقول ديك الجن:

حُـــرَّ الإهـــاب وسـيـمُـه، بَـــرَّ الايـا

ب كـريـمـه مَـحـض النـصـاب صَـمِـيـمُـه[1]

فقد جاء الإيقاع في بناء داخلي يعتمد على دقة في تنظيم الكلمات وتنسيقها بحيث تبدو متماسكة الأجزاء متلاحقة الإيقاع، مما يصعب فصلها عن بعضها، ولكن المبدع أجاد في هذا البناء اجادة شهد له بها ابن رشيق فقال: «فأكثر البيت ترصيع كيف ما أدرته» فاستخدم التقديم والتأخير، ولذلك يمكن قراءة البيت على الوجه الآتي:

«وسيمة حر الاهاب، كريمة بر الاياب، صميمة محض النصاب» فتتغير أواخر المقاطع تغيراً يضعف من حدوث الإيقاع ويقلل من قيمته. ولكنه ينطبق عليه ما ينطبق على أي مثال في الترصيع.

وقد جاء الترصيع عنده - أحياناً - في أجزاء من البيت وليس البيت كله، فقال: «وكان المذهب الأول وهو المحمود أن يؤتي ببيت من هذا أو بعض بيت» ومثال ذلك قول امرئ القيس:

وأوتـــــــادهُ مـــاذيـــةٌ وعـــمـــادُهُ

رُدَيــنــيّــة فـيـمـا أسِــنــةُ قَـعـضـبِ

أو قوله ما يشبه السجع:

فَـــتُــورُ الـقـيـام قـطـوعُ الـكـلاَ

م تَـفـتـرُّ عـن ذِي غُـروب أشِـــرْ[2]

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٨.

(٢) العمدة، ٢/ ٢٨ – ٢٩ فتور القيام: متراخية متكاسلة، قطوع الكلام: قليلته، تفتر: تبتسم، ذي

ونلاحظ أن الشطر الأول هو الذي يحتوي على الترصيع، بينما الشطر الثاني يخلو من ذلك، ولذلك تتشكل النغمة الإيقاعية من أجزاء بسيطة تعتمد في غالبها على مقطعين مترادفين في الوزن العروضي والتركيب الصوتي تفصل بينهما الفاصلة التي تعمل على بلوغ الإيقاع قوته من خلال بروز ثنائيتين يتحرك الإيقاع بينهما بشكل أفقي مما يعمل على تقوية نبض الإيقاع واستمراريته.

لم يفرق ابن رشيق بين السجع والترصيع، بل اعتبر السجع والترصيع صورة واحدة مهما اختلفت أشكاله وألوانه، فكلاهما نمط تعبيري يعتمد على التوازي الصوتي وكيفية توزيعه وتقسيمه.

ومن محاور الإيقاع «الجناس أو التجنيس» ويمثل ثنائية صوتية، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين لخلق التوازن الإيقاعي داخل السياق الإبداعي ويعد الجناس من أشد الظواهر التعبيرية تأثيراً في الإيقاع الصوتي والدلالي على أن يكون هناك لون من التواصل بين طرفي التجنيس أو بمعنى آخر لا بد أن يشكل طرفا التجنيس بنية واحدة خالية من التعارض الذي يجعل لكل طرف استقلالية متكاملة.

أن ألفاظ الجناس تقوم على التماثل في هيأتها وعدد حروفها، ولذلك فقد اعتمد القدماء في معرفتها والكشف عنها على منطلقين:

أولهما: المستوى السطحي، أو الجانب المحسوس، وهو يتصل بحاستين:

الأولى: حاسة السمع التي تستطيع تتبع ايقاع الاحرف عند التصاقها لتكون كلمة أو بعض كلمة.

الثانية: حاسة البصر التي تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف.

ثانيهما: المستوى العميق، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلالي، وكيف أنه يتمثل في

غروب: فم حر الأسنان رقيق الماء، أشر: روى في مكانه خصر.

وقفات ذهنية تتخذ لها رموزاً لغوية متشابهة في البناء الشكلي ومتغايرة في البناء الداخلي[1].

ان ادراك التماثل عملية ذهنية خفية لا بد وأن يعينها حدس داخلي أيضاً، ذلك أن الدال يرد كعنصر في بنية الأسلوب ومن ثم يشغل الذهن فوراً بالارتداد إلى المدلول لادراك المطابقة أو عدمها وهذه عملية أولية تتبعها عملية تخزين في الذاكرة بحيث تتراكم الدوال ملازمة لدوالها تارة ومنحرفة عنها أخرى، فإذا ما ورد نفس الدال في نفس السياق جاء كعملية مزدوجة: أحدها ربط الدال بمدلوله من ناحية والأخرى ربط الدال بمماثله المختزن من ناحية أخرى، وبين هاتين العمليتين يتدخل الحدس الداخلي الذي يساعد على مطابقة المماثل بمماثله، أو بمعنى أخر مطابقة الجديد بالقديم أو الثاني بالأول[2].

لقد تعامل ابن رشيق مع الجناس من خلال ثنائية صوتية تحقق توازناً مزدوجاً بين لفظتين مهما كان ترتيب الحروف فيها وتعدادها. وذلك لحرصه على جذب انتباه المتلقي، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيراً نتيجة للهزة الدلالية التي يتلقاها القارئ أو السامع «لأن اللفظ المشترك اذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوف إليه»[3].

«ان بنية التجانس ليست ذات قيمة ايقاعية فحسب، وانما بنية تعمل على المستوى الدلالي وتدفعه إلى النضج والاكتمال، من حيث حققت التوحد والتخالف على صعيد واحد»[4] وذلك واضح من خلال جناس المماثلة أو الجناس التام وهو كما عرفه ابن رشيق «أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[5].

---

(١) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٣٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٢٣.

(٣) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٣٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٣٩ نقلاً عن عروس الافراح، ص ٣٤١.

(٥) العمدة، ص ٣٢١.

إن الثنائية التي اعتمدها ابن رشيق كان يهدف من ورائها إلى تحقيق نغمة ايقاعية لجلب ذهن السامع مما يضعف الجانب الدلالي فيها، خصوصاً أنه اعتمد في جناس المماثلة على اختياره لأسماء ذوات بعينها، حتمتها طبيعة الإيقاع كقول الشاعر[1]:

فانع المغيرةَ للمغيرةِ إذ بدت

شعواء مشعلة كنبح النابح

فالمغيرة الأولى: الرجل، والمغيرة الثانية: الفرس.

فنلاحظ أن الذات تتحكم في هذا البناء تسيطر عليه فتمثل الذات الأولى «الغياب» لأنه جاء لتأكيد عملية أخرى هي الحضور الماثلة في الذات الثانية التي التصقت بها وجاورتها والتي تحظى بالجود فتتحكم في تشكيله وبلورته لتكون منبعاً للدلالة والاستمرار، ولذلك فقد أعلنت تداخلها التعبيري باستخدام الضمائر الدالة عليها ابتداء من (بدت) الذي يحتوي ضمير الغائب المفرد إلى بقية الأجزاء في الشطر الثاني، وكذلك تداخلت من خلال ربطها بذات من جنسها وهو النابح». مما يعزز سيطرتها على توالد الدلالة ونضجها خصوصاً اذا عرفنا أن اختيار الشاعر لهذه الذات لم يكن دليل الجمود بل دليل القوة والتسلط والكبرياء فكلاهما من الفعل «غار».

ولكن توالد الدلالة وقوتها يضعف عندما تجئ في أسماء جامدة غير متحررة كقول الشاعر:

أُنيخَت فألقَتْ بلدة فَوقَ بَلدةٍ

قليلٍ بها الأصواتُ الا بُغَامُها[2]

فكلا الاسمين يحتويان على تماثل في شكل الحروف وعددها ويختلفان في المعنى، وهما أسماء ذات، ولكن اختيارهما أو وقوعهما في هذا النسق يشير إلى حتمية مجئ

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٣٢١.

(٢) العمدة، ١/ ٣٢١.

البلدة الثانية وهو المكان من الأرض، هذه الحتمية فرضتها الحركة الإيقاعية، التي تعمل على جلب وجذب المتلقي وتحريك مشاعره، وشد حركته الذهنية للربط بين الاسمين ليشارك في الموقف ذاته ويعيش الحدث عنه، ولذلك جاء ارتباط الذات بمحورين لغويين يشيران إلى شدة وقع حدث وقوته فالبلدة الأولى مرتبطة مع «ألقت» والثانية مع «فوق» وكلاهما صيغ تشير إلى الجسامة والقوة وهذا مما يعمل على جذب حركة الذهن عند السامع وايقاظها لتهدأ بعد هذه اللحظة وتسكن فتصبح صاحبة الموقف.

ويتحقق الجناس عند ابن رشيق من خلال التعادل الصوتي بين الحروف والكلمات والحركات وذلك مما يعزز قوة هذا الجناس وتأثير الإيقاع في نفس المتلقي كقول ابن الرومي[1]:

للسود في السود آثار تركن بها

لمعاً من البيض تَثني أعين البيض

فيوزع التماثل التجانس على مستوى الشطرين الشعريين، ولكن هذا التوزيع لا يتباعد عن الطرف الأول كثيراً، فقد اتفقت كلمة «السود» في الشكل والحركة ولكنها تنطوي على تناقض داخلي، فتتجه الأولى إلى التعبير عن الليالي السوداء والثانية إلى عالم الإنسان لتصف شعرات اللحية والرأس. وكذلك كلمة «البيض» ولكن شدة الترابط، بين المعنيين جاءت متماسكة متلاحقة الحدوث مما يؤدي إلى تشكيل ايقاعي من خلال عالم اللون الذي يضفي صبغة جمالية دائمة متجددة، ولكنها هنا تشكل ايقاعاً من الالوان لا يثير الذهن ولا يوقظه لأن هذين اللونين ليسا ألوان اثارة. بل ألوان سكون وهي مما تكرهه النفس البشرية وخاصة الاسود.

ويقع الإيقاع عند ابن رشيق من خلال اتفاق الحروف دون الوزن وهذا ما سماه «الجناس المحقق» كقول الشاعر[2]:

---

(١)العمدة، ١/ ٣٢٣.

(٢)المصدر السابق؛ ١/ ٣٢٣.

وذَلِـــكـــم أنَّ ذُلَّ الجـــــار حـــالَـفَـكـم

وأن أنـــفـــكُـــمُ لا يـــعـــرِفُ الأنـــفَـــا

فجاءت بنية الجناس مكثفة الإيقاع في شكل الحروف وترتيبها تستطيع تجسيد الحس الإنساني الذي يقوم على رفض الذل والهوان، وقد وردت صورة الرفض من خلال توارد قوة الحرف «أن» وارتباطها سياقياً مع صورة مشابهة لها «أن أنفكم» عن طريق الرابط «الواو» الذي يعمل على تواصل الحس الإنساني وامتداده ليتزامن مع الإيقاع الشكلي الذي وقع في عجز البيت ليشكل وحدة موسيقية مستقلة تنطلق من تكرار حرف النون والفاء ليمنحا الإيقاع قوة وتجانسا، ولذلك فقد عده قدامة أفضل تجنيس وقع.

وتتداخل بنية الجناس في احداث الإيقاع عن طريق اعتماد بنية واحدة تتفرع منها بنى أخرى تساهم في تأدية وظيفة الجناس كقول جرير[1]:

ومـــا زال مـــعـــقـــولاً عـــقـــالٌ عـــن الـــنـــدى

ومـــا زال محـبـوســاً عـن الخـيـر جـابِـسِ

فنرى أن ثنائية الجناس تبدو في «معقول – عقال» وهذا ما يسمى بجناس الاشتقاق والجرجاني يسميه المطلق.

لقد جاء الإيقاع في بنية تماثلية تتحد في الشكل والاداء ويظهر ذلك من بداية البيت بقوله «وما زال» لتتحد مع نفسها في بداية الشطر الثاني، وتقترن هذه الوحدة بنفس البنية الاشتقاقية «معقول، ومحبوس» لتعيد هذه البنية نفسها في قالب لغوي آخر فتؤدي وظيفة أخرى مغايرة لدلالة الوظيفة الأولى فبينما الأولى تتحمل قوة الفعل لأنها اسم مفعول، فإن الثانية تقوم بمهمة التوزيع والتوازن فهي بمثابة الفعل لها نفس ميزاته وأركانه فالمشتقات «حابس، عقال» تقوم بعمل الفعل من حيث القوة والفاعلية.

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٣٢٤.

ويتخذ الإيقاع شكلاً آخر عنده فيبدو من خلال توارد الحروف نفسها فتتلاحق وتتلاحم حروفها مما يؤدي إلى تلاحم الإيقاع اتصال نطق بحيث يدرك المتلقي أن طرفي التجانس كتلة صوتية واحدة، مع اختلاف بسيط في عدد الحروف لكل كلمة وهذا ما يسمى «بجناس المضارعة» والجرجاني يسميه «التجنيس الناقص» كقول أبي تمام[1]:

يمـــدُّون مـن أيـــدٍ عـواصٍ عـواصـم

تـصـــول بـأســيـاف قـــواضٍ قـواضـــب

فالكلمتان «عواص وعواصم» فهما سواء لولا الميم الزائدة وكذلك «قواض» «وقواضب» فهما ايضاً سواء لولا الباء.

إن الترابط الصياغي بين هذه الألفاظ قد أضاف بعداً جديداً داخل فضاء الدلالة لا يقتصر على الإيقاع، بل يمتد إلى التلازم بين طرفين محددين يتم بينهما الترابط دلاليا وصياغيا، ولكن هذا التقارب في الحروف لا يؤدي إلى التقارب في الدلالة فكلمة «عواص» يختلف معناها عن «عواصم».

وأحياناً يقع التلاحم في نطق الحروف ومخارجها على الرغم من اختلاف شكلها ويسمى هذا «جناس القلب» كقول أبي تمام[2]:

بيضُ الصفائح لا سود الصحائف في

مُـتُـونـهـنَّ جَـــلاَءُ الـشـكِ والـرِّيــبِ

وذلك على الرغم من تقارب حروفهما الا أنها لا تتحدد دلاليا، فيتباعد معناهما إلى درجة التقابل لتتحد كل بنية مع ما يماثلها فالصفائح تتحد مع البياض والصحائف مع السواد، وبذلك تشكل كل بنية عالماً ايقاعياً يتداخل مع البنيات الأخرى، هذا التداخل يفضي إلى خلق فضاء ايقاعي مزدوج.

---

(١) العمدة، ١/ ٣٢٥.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٢٥.

وهذا النوع من الجناس يدخل ضمن نطاق «الجناس الناقص» أو ما يسمى «بالمشاكلة» ويعتمد على عملية التبادل الصوتي بين بعض الحروف أو الحركات مما يؤدي إلى تغير الدلالة واختلاف معناه كقول أبي تمام[١]:

رُبَّ خَفْضٍ تحت الثرى وغَنَاء

مِن عَناءٍ ونَضرةٍ من شُحوبٍ

فجاء الإيقاع التجانسي بين طرفين هما «غناء وعناء» وهما طرفان يتشابهان من حيث الشكل الا أنهما يختلفان في الدلالة ويتقاربان في المخارج الصوتية، مما ساعد على وجود التوازن بين النسق الشعري، خصوصاً وأن كلا الاسمين قد أخذ الرتبة الاعرابية نفسها، فتتم بنية التجانس من خلال قوة حرف الجر «رب» الذي أعطى الاسماء بعده اندفاعاً ايقاعياً قوياً تحقق في التنوين الذي يغطي مساحة واسعة في هذا النسق الشعري، وهذا الاندفاع يعزز مكانة الدلالة ويقويها، لأن كلا من «الغناء والعناء» بنية يظهر فيها أثر الاجهاد النفسي الذي يعبر عن تصميم وتحدي للواقع ومحاولة التغلب عليه.

ويقوم التجانس على بنية تماثلية أخرى فتتفق في بعض الحروف وتنقص في بعضها عن طريق التصحيف ونقص الحروف كقول الشاعر[٢]:

فإن حلّوا فليس لهم مَقَرُّ

وإن رَحلوا فليس لهم مَفَرُّ

فيعتمد تحقيق الإيقاع في هذا التجانس على جملة من الاستجابات النفسية التي تبدو من خلال البداية فقوله «فان حلوا» تتضمن استجابة لأمر يسبق هذا الشيء ولذلك وقعت هذه «البنية في البداية» لتأكيد تحقيق الاستجابة ودورها الفاعل في توحد

---

(١) العمدة، ١/ ٣٢٦.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٢٧.

واندماج الدلالة، وقد كانت هذه الاستجابة تحتم وجود بنية أخرى مماثلة «وان رحلوا» لتحقيق التوازن الشكلي والصوتي، وتتابع الاستجابات في هذا النمط إلى درجة التقارب والتوحد مما يجعل كل وحدة بنية مستقلة تؤدي دورها الإيقاعي، ولكنها لا تنفصل عن بقية العناصر اللغوية، وإنما تمتلك استقلالاً داخل اطار كلي عام له علاقته بغيره من الدوال، فجاءت الدوال متشابهة وكأنها تكرر نفسها «فليس لهم» جاءت مكررة في الشطرين، وتفرغ الاستجابة قوتها عند بنية تستوعب هذه الانفعالات والاستجابات هو الطرف الأول «مقر» وعند بنية أخرى توزعها وتنشرها في الفضاء هو «مفر» ولذلك فقد تحقق التجانس من خلال البعد المكاني الذي يقوم على التقابل لا التشابه، «فمقر» عكس «مفر» حيث تفيد الأولى الإقامة والحلول والثانية تفيد التنقل وعدم الثبات.

وتتحقق البنية الإيقاعية عنده من خلال تراكيب تتكون من كلمتين متصلتين كأنهما بناء واحد فيتشابهان لفظاً وخطا، ويسميه ««الجناس المنفصل» كقول الشاعر:

عَـارِضـاه بمـا جَـنـى عـارضـاه

أو دَعَـاني أمُـتْ بمـا أودَعَـاني[1]

فجاءت بنية التماثل الإيقاعي في تركيبين يتشابهان في شكل الحروف إلى درجة التوحد والاندماج، وكأنهما تركيب واحد، ولكن في الحقيقة يختلفان في المعنى والتركيب فالأولى «أودعاني» تتركب من حرف العطف «أو» والفعل «دعاني» وهو أمر الاثنين من «دع» و»أودعاني» الثانية فعل ماض من اثنين، وترتبط كل بنية بشكل تجانسي آخر يقويها فأودعاني الأولى ترتبط بـ»عارضاه» الأولى وأودعاني الثانية ترتبط بـ»عارضاه» الثانية لتكتمل الدلالة وتتوسع في أداء وظيفتها الإيقاعية من خلال عالم الاجتماع البشري الذي تمثل في «ألف الاثنين» لتأكيد عنصر الحضور الدائم والمشاركة المستمرة الفاعلة».

ويتم الإيقاع عند ابن رشيق على مستوى التجانس في القافية وهو أن تتفق القافيتان

---

(١) العمدة، ١/ ٣٢٨.

في قصيدة واحدة من حيث التكوين الصوتي ومخارج الحروف، ولكنها تختلف في المعنى وهذا ما سماه بالإيطاء كقول عمر بن علي المطوعي:

أمـــيـر كـلــه كـــرمٌ سـعـدْنـا

بـأخْـذِ المـجـدِ مـنـه واقـتـبـاسِـه

يُـحـاكـي الـنِّـيـلَ حـين يُـسـامُ نَـيلا

ويَـحـكـي باسـلا في وقـتِ بـاسِـه[1]

فأراد أن يناسب فجاءت القافيتان كما ترى في اللفظ، وليس بينهما في الخط الا مجاورة الحرف، الا أنهما لا يتفقان في المعنى، ولذلك فقد وقع الإيقاع في تقارب الطرفين، وتكرار الحروف.

ويتحقق الإيقاع في التجانس من خلال توزيع التماثل التجانسي على مستوى البناء الشعري الذي يؤدي إلى تشابك الإيقاع وازدياد قوته، ويسميه «بالتجنيس المضاف» كقول الشاعر[2]:

حمتني مياه الوفر منها مواردي

فلا تحميانـي ورد مـاء العناقد

فجاءت بنية التجانس متباعدة الطرفين، فجاءت الأولى «حمتني» في بداية الشطر الأول ووردت الثانية في بداية الشطر الثاني «تحمياني» فتباعدت المسافة بينهما تباعداً يقلل من فاعلية الإيقاع ويضعف من قوته وكثافته، ولذلك كان التشابك التجانسي يعتمد على الأضافة، فيزيد الطرف الثاني على الأول بحرف الباء والألف، مما يؤدي إلى تغير المدلول على الرغم من أن الأحرف الأخرى متماثلة، وهذا مما يولد التوافق والتخالف على صعيد واحد.

---

(١) العمدة، ١/ ٣٢٩.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٣٠.

من هنا يمكن القول إن التقارب في المكان بين طرفي التجنيس يسهم في خلق ايقاع متجدد حيزي يعمل على جلب انتباه السامع وشحذ ذاكرته وذهنه. كما أنه كلما كانت أطراف الجناس تخضع لعملية اختيار دقيقة وموجهة مقصودة نحو مفردات انتقائية، كلما كان الإيقاع قوياً كثيفاً متنامياً، ولذلك فإن الاختيار المتكلف الذي تغلب عليه الصنعة والتصنع لا يزيد قوة الإيقاع بل يضعفها ويؤدي إلى جفاء في القريحة والذوق.

التكرار:

ينطوي التكرار على معنيين أولهما لغوي فالتكرار من الكر: الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرر عنه: رجع، وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث اذا رددته عليه»[1].

والتكرار: مصدر «كرر» اذا ردد وأعاد وهو «تفعال»- بفتح الياء- وليس بقياس وليس بخلاف التفعيل، وقال الكوفيون: هو مصدر فعل والألف عوض عن الياء في التفصيل والأول مذهب سيبويه»[2].

أما معنى التكرار الاصطلاحي هو «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في اثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك اذا كان المعنى متحدا وان كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الاتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين»[3].

والتكرار من الأساليب البلاغية التي استخدمها العرب ووردت في القرآن والحديث وله عدة أغراض ذكرها الزركشي في[4]:

(١) لسان العرب (كرر).

(٢) البرهان في علوم القرآن، ٣/ ٨.

(٣) معجم المصطلحات في النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، ص ٣٧٠، نقلا عن الفوائد، ص ١١١.

(٤) البرهان في علوم القرآن، ٣/ ١١.

١- التأكيد والتكرار أبلغ من التأكيد كقول تعالى ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ (١٧) ثُمَّ مَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمُ الدِّينِ﴾[١].

٢-زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة ليكمل تلقي الكلام بالقبول ومنه قوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ (٣٨) يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ﴾[٢].

٣- اذا طال اللام وخشي تناسى الأول أعيد ثانية نظرية له وتجديداً لعهده ومنه قوله تعالى ﴿إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾[٣].

٤- التعظيم والتهويل ومنه قوله تعالى ﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (١) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ﴾[٤].

٥- الوعيد والتهديد كقول تعالى: ﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ (٣) ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾[٥].

٦- التعجب ومنه قوله تعالى: ﴿فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ (١) ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ﴾[٦].

٧- التعدد المتعلق، كقوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[٧].

ومن النقاد من تحدث عن التكرار فقالوا «وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه أسرع أسرع» فالمعنى مردد واللفظ واحد،... واذا كان التكرير هو ايراد المعنى مرددا فمنه ما يأتي لفائدة، ومنها ما يأتي لغير فائدة فأما الذي يأتي لفائدة فإنه جزء من الاطناب وهو أخص منه، فيقال حينئذ: أن كل تكرير

---

(١)سورة الانفطار، آية ١٧.

(٢)سورة غافر، آية ٣٨.

(٣)سورة يوسف، آية ٤.

(٤)سورة القدر، آية ١.

(٥)سورة التكاثر، آية ٢.

(٦)سورة المدثر، آية ١٩.

(٧)سورة الرحمن، آية ١٧.

يأتي لفائدة فهو اطناب وليس كل اطناب تكرير يأتي لفائدة. وأما الذي يأتي من التكرير لغير فائدة فإنه جزء من التطويل، وهو أخص منه فيقال حينئذ: إن كل تكرير يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكريرا يأتي لغير فائدة»[1].

وقد قسم ابن الأثير التكرير قسمين:

الأول: يوجد في اللفظ والمعنى مثل «أسرع أسرع».

الثاني: يوجد في المعنى دون اللفظ مثل «اطعنى ولا تعصني» فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية»[2].

لقد نظر القدماء إلى التكرار من عدة زوايا، وجعلوا لكل نمط اسمه الخاص به، تبعاً للصورة الشكلية التي جاءت عليها، وتبعاً للناتج الدلالي الذي يفرزه فهناك المجاورة التي تعتمد على القرب بين الالفاظ، وكذلك الترديد وتشابه الاطراف ورد الاعجاز على الصدور، وهذه الأنماط تشكل عالماً خاصاً من عوالم التكرار تقوم بوظيفة داخل السياق فتؤدي إلى تقويته أو اضعافه تبعاً لدرجة تباعدها وتجاورها، أو حسب طبيعة العلاقة الرابطة بين مفردات التكرار مما يؤدي إلى تغيير الناتج الدلالي.

يعتمد التكرار على كثافة الكمية المكررة وكيفية تكرارها في السياق ونوعية المادة المكررة ومكانها في النسق الشعري، لتشكل هذه العناصر ناتجاً دلالياً لمعنى التكرار وطبيعته.

إن التكرار الخالص كما يراه ابن رشيق يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى، جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ولهذا جعل تكرار اللفظ مستقلاً عن تكرار المعنى.

---

(١) المثل السائر، ابن الاثير، ٢/ ١٢٨.

(٢) جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، ص ٢٥٧.

اعتمد ابن رشيق في التكرار على مجموعة أسماء حيث شكل هذا التكرار عنده نسبة عالية وكانت هذه الأسماء في معظمها جامدة مثل: سلمى، لبنى،... وبعضها مشتق، وقد حدد لكل وحدة تكرارية وظيفتها ودورها في منح السياق طاقة تعبيرية متجددة عن طريق توارد الاسماء المكررة.

وقد جاء التكرار عنده في معظمه بشكل رأسي فتتحرك الأسماء داخل الصياغة ضمن حركتين الأولى رأسية أو عمودية والثانية أفقية. وهذا التحرك يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو الا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفوس انفعالاً ما «وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا هو ما نسميه موسيقى الشعر»[١].

لقد حرص ابن رشيق على الاكثار من تكرار الاسماء بشكل رأسي هذا الاكثار الذي خضع لعملية ادراك واعية لتشكل كل وحدة اطاراً دلالياً مفرداً يعتمد على «قدرة المبدع على ايقاع اختياره على الفاظ بعينها لا بحسب ما فيها من قيم صوتية وإنما بحسب اتصالها بنواحي دلالية يمكن ان تمتد هذه النواحي عند التركيب إلى غيرها من الدلالات لتضع الاطار الدلالي المركب، وطبيعة هذا الاختيار عند النقاد القدامى محكوم بسيطرة المقاصد الواعية إذ إن العفوية تتأتى من المستوى النفعي الذي يتم فيه احداث الحدث اللغوي من خلال مفردات تختلف في تكوينها الصوتي والدلالي، بينما في المستوى الجمالي أو الابداعي يتم فيه الاختيار بين مفردات قد تختلف في تكوينها الصوتي ولكنها تتفق في تكوينها الدلالي[٢].

تعامل ابن رشيق مع تكرار الاسماء من منطلق نفسي، فكان لورودها تأثير على النفس لتثير فيه التشوق أو التفخيم أو العتاب، وهذا مما يمنحها اطاراً دلالياً موسعاً يكتسبه من طبيعة السياق، فيضفي حضوراً لهذا المدلول ومثال ذلك قول الخنساء ترثي أخاها صخراً[٣].

---

(١) موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، ص ٨.

(٢) جدلية الافراد والتركيب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٩١.

(٣) العمدة، ٢/ ٧٤.

وإنّ صخرا لمولانا وسيدُنا
وإن صخرا اذا نَشتُو لنحّارُ
وانّ صخرا لتأتمُّ الهداةُ به
كأنه عَلمٌ في رأسه نار

إن عملية الحضور تبدو واضحة منذ بداية السطر حيث نرى التوافق اللفظي بين السطرين، فبدأ كل منهما بالحرف (وان) للتأكيد على أهمية المرثى وعلو منزلته ويتدرج هذا التأكيد ليتصل بالاسم مباشرة لتقوية دلالته وشدة ترابطه خصوصاً وأنه قد وقع في بداية الشطر، فيقع تأثيره على السمع والذهن مباشرة. وحتى يضمن المبدع وقوع الأثر لهذا التكرار، فقد حرص على ربطه بعنصر آخر مماثل له في البنية مما يؤكد قوة هذه الصياغة وسرعة تحركها كي يبقى الترابط الداخلي مشدودا قوياً. بينما في البيت الثاني لم تتكرر هذه الصياغة الا مرة واحدة في صدر البيت «وان صخرا» واستعاض عن تكرارها في عجزه بصورة ايحائية وقعت في «كأنه» لتمثل الحضور الاكيد للتدليل على قوة فاعليته التي تسيطر على كافة البنية، وتبدو هذه السيطرة جلية في توالي «اللامات» بعد الاسم (وان صخراً لمولانا) (وان صخرا لتأتم) (وإن صخرا لنحار) فتؤكد هذه اللامات قوة الترابط الداخلي وشدة تماسكه وهذا مما يؤكد على أن عملية الاختيار جاءت بفعل الوعي ولم تكن عفوياً. لان الاسم هنا كان يشكل البؤرة المركزية أو المحورية التي يدور عليها هذا القطع يبقى الترابط عنصراً هاماً يسيطر عليه «فالترابط الداخلي النابع من بناء العبارات والذي يخلقه المبدع تبدو فيه التراكيب في علاقاتها التجاورية وكأنها تسير وفق نظام عام عن طريق تحرك الصياغة في شكل معين جامع لعلاقات الالفاظ أولاً، ثم جامع لعلاقات التركيب ثانياً. وهكذا تظل التراكيب في النص مشدودة في اتجاه داخلي يلتقي طرفاه في بؤرة واحدة، وتكون أداة الربط محور الحركة ومنها يحدث التوتر بين الجانبين أو الطرفين»[1].

(١) جدلية الأفراد والتركيب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٥٧.

إن عملية الاختيار للاسماء عند ابن رشيق محكومة بفعل الادراك والتخطيط ولذلك فقد وظف اختياراته وجعل لها مدلولات في داخل السياق، فلم تكن ترد لمجرد الذكر بل تخدم السياق وتمنحه وهجاً عاطفياً كما في قوله[1]:

ديـــارٌ لـسـلـمـى عـافـيـاتٌ بـذي الخـال

ألــحّ عـلـيـهـا كــلُ أســحــمَ هـطّـالِ

وتحـسـِـبُ سـلـمـى لا تــزالُ كعهدنا

بـوادي الخُـزامـىَ أو عـلـى رأسِ أوعـال

وتحسِـبُ سـلـمـى لا تـزالُ تـرى طـلاً

مـن الـوحـش أو بَـيْـضـاً بميـثـاءَ محِـلال

لـيـالي سـلـمـى إذ تُـريـك مُـنـضّـدا

وجـيـدا كـجـيـدِ الـريم لـيـس بمِعطال

فامتزج تكرار اسم هذه المحبوبة من خلال الزمن الماضي، لتتوحد عناصر الغياب والحضور، وليظهر الماضي في صورة الحاضر، فالماضي يشتمل على شرائح فنية تعبيرية ترتبط بالبعد المكاني ارتباطاً قوياً هي «الديار، وادي الخزامى» وبعضها يرتبط بعالم الحيوان «كالاوعال، والوحش والريم»، هذا الارتباط يقوي فاعلية الدلالة ويعزز وجودها.

وان تكرار الاسم هنا ينبثق من حرص المبدع على تزامن الحضور له في عالم المستقبل، ولذا فقد أخذ، بعدا من التحرر والانطلاق تمثل في كونه مركزاً للفاعلية والانطلاق في قوله «وتحسب سلمى» حيث جاء، فاعلا للفعل بحسب «مما يعطيه استقلالية الذاتية وتفرده ويؤكد على هذه الاستقلالية بأن كرر هذه البنية في البيت الثالث، وقد ارتبطت في كلا السياقين بتعبير متماثل في الشكل «لا تزال» الذي يدعم هذا التحرر ويؤكده. كما

(١) العمدة، ٢/ ٧٤.

أخذ الاسم بعدا من التحرر والاستقلالية في قوله «ديار لسلمى» و«ليالي سلمى» فتبدو نزعة التملك وحب الذات بارزة في قوله «لسلمى» ثم خصص الليالي بهذا الاسم.

لقد ارتبط ورود الاسم وتكراره ببنى تعبيرية متنامية تستمد قوتها من البؤرة المركزية المتمثلة في قوة الاسم وانطلاقه، ومن هذه البنى «كل أسحم هطال» «بوادي الخزامى أو على رأس أوعال» كجيد الريم ليس بمعطال «وتبدو علامات التنامي أن الاسحم الهطال مرتبط بديار سلمى و«هطال» توحي بالاستمرارية والكثافة، «وادي الخزامى» دليل الانتشار والتنامي كما أن وصفه الجيد ليس بمعطال يعطي مؤشراً على التنامي «ومثل هذا التجسد المتبادل بين الرؤيا وبين البنية اللغوية تكتمل صورة الآخر وتنحصر في اطارها الاستنقاعي وتتغلق فيه وتترسب في فضاء النص الفيزيائي ... أما الذات الفردية فإنها تنبثق من جديد بوعي متغير خارجياً لكنه، داخلياً لا يعدو أن يكون تعميقاً لوجود الذات»[1].

تعامل ابن رشيق مع تكرار الاسماء- مهما كانت مكانتها- من منطلقات نفسية وجمالية، ولذا نراه يبين رأيه في ذكر اسماء المحبوبات وتكرارها بقوله «ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما الا على جهة التشوق والاستعذاب اذا كان في تغزل أو نسيب»[2].

اعتمد ابن رشيق في توضيح وظائف التكرار على طبيعة الموقف الذي وردت فيه اضافة إلى ربط الاسم المكرر بدلالات وردت معه تبين نمطية هذا التكرار وفائدته كقول ذي الرمة يهجو المرئيَّ[3]:

تسمى امرأ القيس بن سَعدٍ اذا اعتزت
وتأبى السبالُ الصُّهبُ والأنُفُ الحمرُ

(١) مجلة اليمن الجديد، صنعاء، وزارة الاعلام والثقافة، مايو ١٩٨٩، ص ٦٢.
(دراسات في بنية القصيدة الحديثة)، د. كمال أبو ديب.
(٢) العمدة، ٢/ ٧٤.
(٣) المصدر السابق، ٢/ ٧٦.

نصاب امرئ القيس العبيد وارضهم

ممر المسامى لا فلاةٌ ولا مصر

تخطى إلى الفقر امرؤ القيس إنه

سواء على الضيف امرؤُ القيس والفقرُ

فقد اعتبر ابن رشيق هذا التكرار هجاء وشدة توضيع بالمهجو. واذا تتبعنا السياقات الواردة في الأبيات السابقة نرى أنها تفصح عن نفسها وكأنها من معجم الهجاء فقوله: «تسمى» تعنى الادعاء والانتساب لغير أصله، كما أنه جعل قيمته كالعبد ليس لهم موطن ولا قرار، وزيادة في رسم صورة مشوهة للمهجو جعله عاله على الناس حتى صار والفقر سواء، ومن هنا فإن فائدة: التكرار ووظيفته تنبثق من الصياغة نفسها.

أما تكرار الحرف فلم يأخذ عنده مساحة واسعة بل ورد في نموذجين فقط، ومع أن الحروف لا تثير في النفس دافعية اذا استقلت، الا أنها تكتسب اثارتها من خلال وجودها لأن الأصوات تسمع ولا ترى وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي وردت فيه، وكما يقول بالي «إن المادة الصوتية تكمن فيها استجابات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها والعاب النغم والايقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة»[١].

إن تكرار الحرف عند ابن رشيق لم يكن تكراراً يتصل ببناء القصيدة الذي يقوم على الالتزام بقافية واحدة، وانما تكرار ابداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في احداث اصوات بعينها تتكرر في كل بيت لتخلق في داخله تجانساً صوتياً»[٢].

وقد جعل لتكرار الحرف وظيفة وفائدة استمدها من خلال وجود الحرف في الصياغة اللغوية كقول الشاعر[٣]:

(١) علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، د. صلاح فضل، ص ٢٧.

(٢) قضايا الشعر في النقد العربي، د. ابراهيم عبدالرحمن، ص ٤٢.

(٣) العمدة، ٢/ ٧٥.

إلى كم وكم أشياء منكم تَريبنُي

أُغمِّضُ عنها لست عنها بذي عمى

وقول محمد بن مناذر الصبيري:

كم وكم كم كم وكم كم كم وكم

قال لي: أنجز حُرٌ ما وعد

فقال وهذا على سبيل التقرير والتوبيخ.

لقد جاء تكرار الحرف في البيت الأول تجسيدا لعالم الزمن المحدود الذي يعمل على بلورة الذات اللاانتمائية من خلال جمل متقطعة غير متكملة (إلى كم) وتزداد حدة التجسيد لهذا العالم المتنامي في وجود الرابط «الواو» الذي يربط بين متناهيات لا حدود لها توسع من فضائية التجسيد وتناميه، وتتحرك هذه الرؤية لتكون ثنائية أخرى من خلال عالم الإنسان الذي يشتمل على المكر والخداع فيكون مرآة تعكس قوة الأَمن وصلابته في غياب الاحساس الإنساني بهذا الزمن (أغمض).

أما في البيت الثاني فيجئ تكرار الحرف بشكل ملفت للنظر بحيث غطى صدر البيت لتعبير الذات عن القلق والحيرة التي تعبر عن واقع الإنسان في الزمن المتمرد، زمن اللاانتماء واللا أمل ولذلك فقد قسم هذه الحروف إلى وحدات يتحكم الحرف «كم» في تحركها أفقياً وكأنها اعادة وتسجيل لصورة الحرف «كم» مكررة ثماني مرات جاءت الأولى مستقلة لتعبر عن شدة الرفض والانكار الذي تلاقيه الذات من الهوان والاخلال بالوعد ثم تحرك هذا الاستقلال ليكون جملة أصوات ترتبط بحرف الواو «وكم كم كم» حيث تبدو قوة الذات المتمردة في الأولى وتتوالى بالضعف والتهاوي إلى أن تأتي وحدة أخرى تعيد توازنها وتبعث فيها النشاط والحيوية على الاستمرار في الرفض وهكذا تتجسد الحركة في صورة الواحد، لتفرغ انفعالاتها في «قال لي» التي تبين سبب هذا

التمرد والنفور الذي تعاني منه هذه الذات ولذلك فقد عمل هذا التكرار- وأن كان قد تجاوز الحد- على رسم صورة بشعة للاخلال بالوعد وعدم الوفاء به.

أما تكرار المعاني فهو نمط بلاغي اعتمده ابن رشيق ونبه إليه كقول امرئ القيس[1]:

فيالك من ليل كأنّ نجومه

بكلِّ مُغارِ الفتل شُدّت بيذبل

كأن الثريا عُلِّقتْ في مَصامِها

بأمراسِ كتانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ

فالبيت الأول يغني عن الثاني، والثاني يغني عن الأول، لأن النجوم تشتمل على الثريا كما أن يذبل تشتمل على صم جندل وقوله «شدت بكل مغار الفتل» مثل قوله «علقت بأمراس كتاب». ومثل هذا التكرار لا يقوم على التناسق بين الكلمات وانما يكرر المعنى ولذلك فإن هذا التكرار يأتي على سبيل التأكيد في حصول المعنى واثباته وهو «طول الليل» الذي تكرهه النفس وتمله.

ويذكر ابن رشيق صورة أخرى من تكرار المعاني تقترب في تركيبها من تكرار الكلمات فيقوم على تكرار وحدات متشابهة كما في قول ابن المعتز[2]:

لساني لِسّرى كتومٌ كتومٌ

ودَمعي بحبي نَموم نَمومُ

ولي مِالكٌ شفنّى حُبُهُ

بديعُ الجمالِ وسيمٌ وسيمُ

---

(١) العمدة، ٢/ ٧٨.

(٢) العمدة، ٢/ ٧٨.

لـــه مـقــلــتــا شـــــــادنٍ أحـــــورٍ

ولــفــظٌ مـــســــحـــور رَخـــيـــمٌ رَخـيـــمُ

فينطوي على تكرار المعاني وصفات منها الكتمان والنميمة، والوسامة، والرخامة وكل لفظ من هذه الالفاظ قد أحدث لنفسه اعادة وكأنه يكرر نفسه الا أن هذا التكرار قد جسد الحس الإنساني في الحفاظ على السر وعدم افشائه في البيت الأول، وجسد الاعجاب في البيت الثاني والثالث، فكانت الصورة الثانية للكلمة تعمل على منح الأولى طاقة ايقاعية تؤكد المعنى وتبين ضرورة المحافظة عليه من خلال الصدى الراجع لهذه الكلمة فمثلاً «كتوم كتوم» فكتوم الثانية ما هي الا صدى لقوة الأولى فتعمل الثانية على تعزيز طاقة البناء الأول بعد أن أفرغت في البناء الثاني يستعيد قوته وايقاعه.

ومن المحاور التي يعتمد عليها التكرار بنية «الترديد» ويرتكز هذا المحور على ترديد لفظة من التركيب الأولى في الثاني، ومن الثاني إلى الثالث، فهي عملية توالي يجمع بين الحضور والغياب، أي حضور دال أو أكثر في الجملة الأولى، ثم غيابه في الثانية، ثم أخذ دال من الأولى وترديده في الثانية ومع الحضور والغياب يتم انتاج الدلالة في أشكال متعددة قد تتسع، وقد تضيق، وقد تتوقف وقد تمتد لكنها تتشكل في كل ذلك بطبيعة الترديد[1].

وبنية الترديد كما عرفها ابن رشيق هي «أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه كقول زهير[2]:

مــن يــلــقَ يــومــاً عــلــى عــلاتــه هــرمــاً

يــلــق الــســمــاحــةَ مــنــه والــنــدى خُــلــقــا

تقوم بنية الترديد عند ابن رشيق على ترديد لفظه من التركيب الأول صدر البيت فتتردد في عجز البيت، ولذلك فإن العلاقات التي تربط بين عناصر الترديد علاقات

(١) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٤٠٠.

(٢) العمدة، ١/ ٣٣٣.

ترابطية محورية تدور في دائرة واحدة، تتوزع هذه الدائرة في اتجاه أفقي لتقييم علاقات جديدة على مستوى هذه البنية، ولذلك جاء الترديد في شكلين هما ترديد الفعل وترديد الاسم.

اعتمد ابن رشيق في الترديد على اقامة علاقات ترابطية بين الطرفين من خلال صياغات ترتبط بالزمن كما في قول زهير[1]:

مـن يـلـقَ يـومـا عـلا عـلاتـهِ هـرِمـا

يـلـق الـسـمـاحـةَ مـنـه والـنـدى خُـلـقـا

فعلاقة الترابط تبدو من خلال أداة التحكم والتوازن «من» التي تعمل على امتصاص وتشرب القوة الترابطية لتعيد توزيعها ثانية في ثبات وتوازن لتتحكم في هذا الترابط فتمثل حضوره بقوة في بداية الشطر ليتجسد غيابياً في بداية العجز، مما أدى إلى جعل الترابط قوياً ما بين الفعل «يلق وهرما» وتعلقت الثانية بالسماحة «يلق السماحة» فتواصلت قوة الفعل مرة أخرى مع بداية الشطر الثاني، وقد أدى هذا التواصل والتعالق إلى تشابه المكون النحوي بعدهما، فأخذ كلا الاسمين حركة النصب على أنه مفعول به، مما يزيد من قوة ترابط وتواصل الفعل «يلق» وهذا مما يعمق من أثر الدلالة ويوسع من قوتها. وتحمل بنية الترديد هنا ناتجاً دلالياً متقارباً يتفق في دلالته ومعناه لأن افرازات الفعل «يلق» في عجز البيت، تبين أن السماحة هي من معطيات اليوم الهرم لما يعرف عن الأيام من الغدر والخيانة.

وتقوم بنية الترديد عنده على علاقة التكامل والتقارب، فالأشياء تعيد نفسها إلى أصولها التي تحركت منها كقول مجنون بني عامر[2]:

قـضـاهـا لـغـيري وابـتـلاني بـحـبِّـهـا

فـهـلاّ بـشـيء غـيرِ لـيـلـى ابـتـلانـيـا

---

(١) العمدة، ١/ ٣٣٣.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٣٣.

فيبدو أن عملية التداعي أدت إلى هذا التحرك للترديد الذي حصل عبر مكونات الفعل «ابتلاني وابتلانيا» وهذا التحرك لم يقع دفعة واحدة وانما جاء على مراحل تعبيرية جاء طرفها الأول في قوله «قضاها لغيري» الذي يمثل لوحة تعبيرية مستقلة تثير أحداث الزمن الماضي عبر عالم الإنسان للتعبير عن شدة الهزة التي تركتها في نفس المحب، وهذه اللوحة التعبيرية تتكامل وتتقارب نفسياً من قوله «ابتلاني بحبها» حيث يربطهما واو العطف الذي يشير إلى التوحد والاندماج في المشاعر، وقد أخذت هذه الصياغة تتحرك بشكل يشير إلى الرفض والكراهية، فجاءت خطوطها في حرف الفاء «فهلا» لتأخذ بعدها باعادة ترديد المشاعر الإنسانية الحزينة التي ظهرت عبر سياق الشطر الأول، فنرى ترديد «غير» التي تندرج تحت «غيري» كذلك نرى أن التصريح باسم «ليلى» ليس الا صورة من صور الابتلاء بهذا الحب، ومادة من مواده لينتهي هذا التحرك عند بنية تكاملية «ابتلانيا» فتلتقي مع ابتلاني «لتكون لوحة اسقاطية تفرغ فيها المشاعر الحزينة من خلال صيغ الافعال لتبقى مستمرة مع الزمن ولتعيد قوتها من جديد فتصبح البنية كأنها نهاية البداية.

ويتحرك الترديد عنده لانتاج علاقة التبديل في المعنى والتغيير في الصيغة كقول ابن المعتز[1]:

لـو شِـئـتُ لا شـئـتُ خَـلَـيـتُ الـسُّـلَـوله

وكـــانَ لا كـــانَ مـنـكـم في مـعـافـاتـي

وتبدأ خطوط هذه العلاقة من بداية الشطر الذي بدأ باعلان التراجع والتغيير لمسار هذه العلاقة التي كادت تتحقق من خلال الثبات والحضور لا من خلال النفي والتراجع، وتتكرر نمطية هذا التراجع والنفي بصيغة تعبيرية مشابهة للأولى من حيث التكوين «لو شئت لا شئت» بل إن الصيغة الثانية تغلق الأمل الذي ينبثق من الصياغة الأولى «لو شئت» فعملت على انطفاء الحركة والدوران التي آثارها المبدع في البنية التعبيرية الأولى

---

(١) العمدة، ١/ ٣٣٣.

«لو شئت» حيث تحمل هذه الصيغة صورة التبشير والاثارة، ومما ساعد على انغلاق صورة التبشير والاثارة، أن البيتين يعملان بشكل منفصل لا اتصال بينهما ولا تواصل، وذلك لارتباط الفعلين باداتين متنافرتين تعمل الأولى في عالم التمني والثانية في عالم النفي، وعالم النفي أكثر فاعلية وقوة من عالم التمني لانه يتعامل مع الواقع المادي المدرك لا مع عالم التخييل والأماني، ونتيجة لذلك حدث التغيير والتبديل في انتاج دلالة الترديد التي لم تأخذ حريتها في التوزيع والامتداد.

ومن العلاقات التي يثيرها ابن رشيق في بنية الترديد علاقة «التضمُّن» التي تتحرك فيها الصياغة في حلقات تضيق تنازلياً إلى حد لا يتجزأ فيحتوي كل طرف على صفة مماثلة للصفة الأخرى، فيقوم الترابط بين الطرفين على الحذف كقول زهير[1]:

ومـــن لامـــنـــي حـــبـــيـــبَ وصـــاحـــبُ

فـــرُدَ بـغـيـظٍ صـــاحـــبٌ وحَـمـيـمُ

فتتحرك خيوط بنية الترديد عبر صياغتين متقابلتين يرتبطان ارتباطاً قوياً لا سبيل إلى فصلهما «من لا معنى» هذه الصياغة تتطلب شريحة تسقط عليها حركتها واندفاعها فتتزامن معها الصيغة «فردٌ» لتكون «الفاء» هي الدائرة التي تصب فيها الصيغة الأولى فاعليتها فتتسرب إلى بقية أجزاء الفعل. وتتواصل الدلالة لترتبط كل من الصيغتين بما يناسبها من حرف الجر ليكون «فيهم» مخصصاً لعالم اللوم ومميزاً له، كما أن «بغيظ» ترتبط بحرف الجر «الباء» للتخصيص والابانة لتحافظ الدلالة على استمرارها وحركتها فتقف عند طرفي الترديد:

حبيب وصاحب

صاحب وحميم

فيأتي الطرف الثاني بحذف جانب من الطرف الأول وابقاء بعض منه فتقوم العلاقة على الطرح لا الجمع لأن الصاحب هو الحبيب والصاحب هو الحميم وبذلك يكون

(١) العمدة، ١/ ٣٣٣.

ناتج الدلالة أن الصاحب هو الحبيب والحميم. وتختلف مواقع الترديد عند ابن رشيق فكما وقعت كل بنية منه في شطر، نرى ان الترديد يقع في شطر واحد، وهذا يؤدي إلى اختلاف طبيعة الوظيفة التي يؤديها كما في قول أبي الطيب[١].

أميرٌ أميرٌ عليه الندى

جوادٌ بخيلٌ بأن لا يجودا

وهذا نمط ن الترديد عده ابن رشيق محدث لمخالفته المعهود، فجاء الترديد على معنى الاعجاب والاشادة، مما يزيد من معرفة المتلقي بكلية الدلالة التي تقوم على التمايز والتغاير، فكأن المبدع يبين أن من الامراء ما هو جواد ومن الامراء ما هو بخيل فالأمير الجواد يبدو عليه علامات الجود وهو الندى والأمير البخيل تأصل فيه البخل فلا يجود.

وتتحرك بنية الترديد عنده لتشكل علاقة تلاحمية مترابطة متماسكة كقول بعض الأعراب في مدح هارون الرشيد[٢]:

جهيرُ الكلام جهيرُ العُطاس

جهيرُ الرُّواء جهيرُ النغم

فتبدو شدة الترابط والتماس في ترديد كلمة «جهير» مع كل وحدة سياقية فتشكل مع مدلولها وحدة صلبة «فتتحرك بشكل دائري في دفقات متماسكة بحيث يعود النمط التعبيري إلى النقطة التي بدأ منها وبذلك يتماسك الأول بالآخر ويتم التلاحم»[٣].

فتبدأ الدلالة بالتحرك من الذات إلى الموضوع بفاعلية الاضافة التي تتردد في كل أنحاء النسق الشعري مما يؤدي إلى تغير الدلالة لكل بنية ترتبط بكلمة «جهير» ويستمر

---

(١) العمدة، ١/ ٣٣٣، وفي هذا البيت يبدو أن ابن رشيق قد خلط بين الترديد والمجاورة.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٣٣٥.

(٣) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب. ص ٤٠٤.

التحرك على هذا البناء حتى آخر دفق شعري، لا تضعف ولا تتضاءل وهذا يقوي من طبيعة البنية المرددة ويخلق فيها حركة دائمة تعتبر نقطة انطلاق مركزية تتزود منها بطاقات ايحائية متجددة لأن «جهير الكلام» غير «جهير النغم» مثلاً.

وتتداخل بنى الترديد عنده بحيث يؤدي ذلك إلى اعادة الشطر نفسه في العجز مع تغير بسيط في العبارات، ومثل هذا التداخل يؤدي في النهاية إلى تشكيل علاقة ترديد متنامية متوهجة كقول ابن العميد[1].

فـإن كـان مـسـخـوطاً فـقـل شـعـر كـاتـب

وإنْ كــان مــرضــيــاً فــقــلْ شــعــرَ كــاتــب

فتتفق البداية في كل شطر كما تتفق النهاية في كل شطر، ولكن الاختلاف يقع في وسط الكلام في كلا الشطرين، وذلك لأن «مسخوطا» و«مرخيا» تمثل ناتجاً دلالياً لبنية الترديد في الشطرين؛ يقع عليها فعل الترديد لأنها تقوم بمهمة المفعولية التي تستوعب نقل الاشياء وفاعليتها، وهذا النموذج يعد صورة مماثلة لما سماه البلاغيون تشابه الأطراف.

إن وقوع الترديد عند المبدع أمر تحتمه ضرورة بلاغية ونحوية أحياناً، ولهذا فإنه يبين قدرة المبدع على تصرفه في الكلام وتطويعه للألفاظ التي لا تخلو من أن تؤدي إلى حسن موقع في السمع والطبع مما يساعد على ترابط الأبيات وتلاحمها.

ومن البنى التكرارية «التصدير» أو ما يسمى برد العجز على الصدر وهو كما عرفه ابن رشيق «أن يرد اعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر اذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة».

وقد جعله في ثلاث أقسام:

---

(١) العمدة، ١/ ٣٣٥.

أحدها: ما يوافق آخر كلمة من البيت أخرى كلمة من النصف الأول نحو قول الشاعر:

يُلفى إذا ما الجيش كان عرَمْرَما

في جيشِ رأيٍ لا يُفَلَّ عَرمرمِ

ثانيها: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله:

سريعُ إلى ابن العمَّ يشتم عِرضَه

وليس إلى داعِي النّدى بسريعِ

ثالثها: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه كقول الآخر:

عزيزُ بني سُليم اقصَدتْه

سهامُ الموتِ وهي له سِهامُ[1]

إن التصدير أو رد العجز على الصدر قادر على الكشف عن جانب موسيقي لأنه تكرار للكلمات متحدة في المعنى ومتفقة في الحروف، ولكن ناتجها الدلالي بسيط «بمعنى أن التكرير لا يكتف الدلالة، وانما اللفظ الثاني مستقل في بنيته العميقة- عن اللفظ الأول، وان ظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي»[2].

إن توارد الألفاظ في التصدير لا يعني ارتباطا في المعنى، فلكل بنية عالمها الخاص تكتسبه من وجودها في السياق كما في قول جرير:

سقى الرملَ جونٌ مُستهِلٌ رَبابُه

وما ذاكَ إلاّ حُبُّ من حلَّ بالرّملِ[3]

فالشاعر هنا يكرر كلمة الرمل مرتين مرة في صدر البيت ومرة في عجزه، واذا نظرنا إلى موقع كلمة «الرمل» في السياق نلاحظ أنها في الأول كانت محطا لعالم الطبيعة

---

(١) العمدة، ٢/ ٣.

(٢) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٣٩٢.

(٣) العمدة، ٢/ ٤.

تسقط عليها حمولتها واثقالها، وتقوم هي بتشرب هذه الاثقال فأدت هذه الكلمة دورها عبر مفعوليتها التي تفرض عليها امتصاص طاقة الفعل «سقى» وقوة الفاعلية «لجون». بينما في العجز نلحظ أنها تمثل شريحة من شرائح الحب المتنامي الذي يتوحد ويتجسد في عالم المحبوبة عبر مدلول الاضافة الذي يفرض التلازم والاندماج في عالم واحد.

ويأتي التصدير أحياناً مترابطاً بين أول كلمة في البيت وآخر كلمة منه، وذلك لبيان أهمية التقديم كقول طفيل الغنوي[1]:

محارِمَك امنَعْها من القوم إنني

أرى جَفنَةً قد ضاعَ فيه المحارِمُ

فتكررت «المحارم» في نمطين سياقيين اكتسبا قوة خاصة لوقوعهما في البداية والنهاية، لشد الذهن وارتباطه بهذا المفهوم، فقوة الأولى تأتي من أنها انتزاع وهروب من عالم القيود والأغلال حيث يفترض ربطها بالفعل وفاعله لتصبح (امنع + الفاعل +محارمك) ولكن قوة هذا المدلول جعلت الفعل يستقبل بنفسه ويؤدي غرضه في غيابها لتبرز وتكثف وجودها من خلال ذاتها ومن خلال الضمير في «امنعها» فتكتسب بذلك حضورا فاعلاً على المستويين الشكلي والدلالي. أما الثانية فتأتي قوتها من تفردها واستقلاليتها وانطلاقها على مستوى الدلالة والشكل، فهي المسؤولة عن الحضور والوجود مما أدى إلى تضاعف قوتها، هذا التضاعف أدى إلى انطلاقها بعيداً عن عالم الاقتران القهري بالفعل «ضاع» لتثبت فاعليتها على صعيد الإيقاع وعلى صعيد الدلالة.

ويجئ التصدير عنده في وسط البيت ويتكرر في آخره كقول زهير[2]:

له في الذاهبين أُرومُ صدقٍ

وكان لكلِّ ذي حسبٍ أُرومُ

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٤.

(٢) العمدة، ٢/ ٣.

فتكرار الكلمة هنا قد اعتمد على اختلاف في التركيب النحوي، مما يعطي الاسم المكرر بعداً وظيفياً آخر، ففي الصدر نرى أن «أروم» لم تأخذ الحيز المكاني الذي يجب أن تأخذه فتأخرت رتبتها وتقدم شبه جملة زيادة في تأكيد المعنى واثباته فأصل الجملة «أروم له في الذاهبين صدق» لكان الترابط ما بين «له» و«أروم» لتشكلان عالماً مستقلاً يتلازم مع القرينة «صدق» التي ارتبطت «بأروم» عبر الإضافة التي تزيد من فرص التلاحم بينهما لتعمق عنصر التملك الذي احتل الصدارة في شبه الجملة «له». كما أنها في عجز البيت أروم لكل ذي حسب «لانطفأت فاعليتها ولكن تباعد المسافة بينها وبين مدلولها قد أكسبها قوة وصلاة يجعلها تتحكم في تحرك الدوال ومدى انتشارها عبر نسق تعبيري خاص. ومن هنا فقد تباين المعنى لكل كلمة تحمل ايحاء يختلف عن الأخرى «أن العنصر الذي يتردد هو ذاته في المنزلتين ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقاً مفهومياً وانما هو تأثيري، وهو يعود إلى مسألة الحدة، فالترديد يتضمن تضاعف الحدة والعنصر أقوى من العنصر المفرد»[1].

ويذكر ابن رشيق نوعاً من التصدير هو المضاده- كما سماه عبدالكريم- كما في قول الفرزدق:

أصــدْرِ هُـمُـومـكَ لا يـغـلـبـكَ واردُهــا
فـكـلُّ واردةٍ يــومــا لــهــا صَــــدَر[2]

وتقوم المضادة على التلاعب بالمعنى وتغيير محتواه فيقرر في الصدر أنه يجب تصدير الهموم حتى لا تؤثر على بناء النفس ومسلكها العام عن طريق ما يرد إليها، بينما نراه في العجز يقرر أنه وان لم يصدرها فلا بد لهذه الهموم من أن يأتي الوقت

---

(١) النص الأدبي وقضاياه عند ريفاتير من خلال كتابه صناعة النص، محمد الهادي الطرابلسي، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول. اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٤.

(٢) العمدة، ٢/ ٤.

المناسب لتصديرها. ولذلك فقد جاء التكرير بصورة فعل في الصدر «أصِدر» وعلى هيئة اسم في العجز «صَدَرٌ» ومن أمثلة ذلك قول ابن الرومي[1]:

ريحانُهُمْ ذَهَبٌ على دُررٍ
وشرابُهم دررٌ على ذَهَبِ

العدول:

يعد العدول من الظواهر الأسلوبية الذي يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي، أو كما يقول (ج. كوهين: (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذاك الا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي والثاني: مستواها الابداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها»[2].

والمستوى العادي هو الذي يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر، وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة في استخدامها المألوف، وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هي التي كانت وراء كثير من المقولات النظرية في الدراسات النحوية واللغوية كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، ثم الولوج من هذه القسمة إلى تنويعات على الاسم والفعل والحرف، من حيث الجمود والاشتقاق، أو من حيث الأصول والتجرد والزيادة، كما كان هناك تصور خاص بالزمن وعلاقته بالفعل، كما أن الحروف اصبح لها تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية في التراكيب اللغوية. كما يضاف إلى ذلك ما قاموا به من تحديد معاني لاجزاء الجملة يرتبط في معظم أحواله بالحركة الاعرابية على أواخر الكلمات، واعتماد نظرية العامل وما يتبعها من ظهور أو استتار كأساس في تشكيل هذه الأواخر[3].

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٤.

(٢) البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٩٨.

(٣) نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبدالحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٠، ص ١٩٨.

واذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي، وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته- فإن البلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية- قد حرصوا- على العكس من النحاة واللغويين- على تأكيد صفة مخالفة لا بد من تحققها في الاستخدام الفني للغة، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير التي تحكم اللغة العادية، فنظروا إلى النحو باعتباره العامل الأساسي في تأدية أصل المعنى، حتى أن السكاكي يرى أن النحو «هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا، بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب»[١].

لقد اقام البلاغيون نظرتهم إلى العدول على أساس الانتهاك، والعدول مرتبط بالأداء الفني، غير أن هذا لا يعني انصراف البلاغيين أو جهلهم بمثالية المستوى العادي من اللغة، بل إن هذا المستوى بمثاليته لم يغب عن أذهانهم لحظة واحدة لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليها انحراف المستوى الفني ومعيارا يقيسون إليه مقدار هذا الانحراف، ومن هنا كان وعيهم به وحرصهم على تبينه والتذكير به والتنبيه إليه في مثل قولهم «أصل المعنى» و«رعاية للأصل»» لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز الإشارة إليه لأنه يخلو- في نظرهم- من أي قيمة فنية، فإذا كان النحوي يهتم بما يفيد أصل المعنى، فإن البلاغي يبدأ منطقة حركته فيما يلي هذه الافادة من عناصر جمالية»[٢] ولذلك فقد دارت مباحث علم المعاني في كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا العدول يمثل الطاقات الايحائية في الأسلوب.

إن العدول يعني الانحراف عن المعيار الموجود أو أنه خروج عن القاعدة اللغوية، وبهذا يسمى علم الأسلوب علم «الانحرافات» وترى بعض الدراسات الحديث أن الانحراف أو العدول يدخل في مفهوم «الانزياح» الذي يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات،

(١) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ٣٣.

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم راضي، ص ٢٠٥.

ومثل هذا البعد له أنماطه الأسلوبية التي تتحدد بأنماط غير مباشرة وهذه الانماط تستعين بأدوات لغوية عديدة مثل الاستعارة والتشبيه والايحاء والتخييل ... دون أن تعني ذلك أن مفهوم الانزياح هو بمثابة وليد للمعاني، فالشعر استناداً إلى مفهوم الانزياح لا يمكنه أن يكون التعبير الامين أو الصادق لكون غير عادي بل هو التعبير غير العادي لكون عادي»[1].

وللعدول كيفيات خاصة يقع فيها، فيميز تشومسكي بين انحرافات ناتجة عن خرق القواعد المقولية أو القواعد التفريعية أو القواعد الانتقائية، والجمل الناتجة عن خرق القواعد الانتقائية يمكنها أن تؤول استعارياً، وبعبارة أخرى يمكنها أن تؤول تبعاً لقياس مباشر بالجمل التي تحترم قواعد الانتماء. وبذلك تكون الجمل المنحرفة عند تشومسكي ثلاثة أنماط:

١- خرق لمقولة معجمية كالانتقال من الصفة إلى الاسم في مثل: (المظهر السياسي تعبير مباشر عن المظهر الاقتصادي) التي تصبح (السياسي تعبير مباشر عن الاقتصادي). أو الانتقال من الاسم إلى الصفة مثل (انهم يتحدثون عن جمهورية شبح).

٢- خرق لسمة تفريعية كالانتقال من الفعل اللازم إلى التعدي في مثل: (اكتشفت المرأة) التي تصبح (اكتشفت المرأة طفلها).

٣- خرق السمة انتقائية كالانتقال من المحسوس إلى المجرد (لوثت النظريات الخاطئة فكر زيد، أو عالج عمر الأزمة الثقافية)، أو الانتقال من انسان إلى انسان[2].

ويصنف الباحثون الانحراف أو العدول إلى خمسة أنواع هي:

---

(١) في القول الشعري، يمنى العيد، ص ٢٠.

(٢) التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧، ص ٦٠ – ٦١.

١- تصنيفها طبقاً لمدى انتشارها في نص من النصوص كعناصر موضعية تؤثر بشكل بسيط على السياق النصي كالاستعارة مثلا وعناصر شاملة تؤثر على النص بأكمله كاستخدام معدلات التكرار الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لنص محدد وهذا ما ندر استخدامه.

٢- تصنيفها طبقاً لعلاقتها بنظام القواعد اللغوية وهذه تتمثل في نوعين من الانحرافات ايجابية تقيد النص بقيود كقيود النص مثلاً والنوع الثاني الانحرافات السلبية التي تقصر القاعدة على بعض الحالات مما ينجم عنه تأثيرات شعرية نظراً للاعتداء على القواعد اللغوية.

٣- ومنها ما يصنف من وجهة النظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنص المراد تحليله، ويتم التمييز هنا بين الانحرافات الداخلية والانحرافات الخارجية.

٤- ما يصنف طبقاً للمستوى اللغوي الذي نعتمد عليه، وهنا يقع التمييز بين الانحرافات الخطية والصوتية والصرفية ... الخ.

٥- ما يصنف طبقاً لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية[1].

إن العدول في طبيعته سلطة يفرضها السياق تأتي من العناصر الداخلية في تركيب المعنى، أو أن يتناول ما هو خارج عن تركيب المعنى ذاته، يلجأ إليه الأديب لتحقيق قدر من الجمال في عمله الأدبي يبعده عن المألوف ويخرج به من دائرة التقليد والجمود، لذلك نراه ينوع في أساليبه حتى يستطيع توفير هذا الجمال في ابداعه من خلال عالم اللغة وتراكيبها العادية أو الابداعية، حتى يستطيع كسر القاعدة المألوفة، لأن اللغة تقوم على النظام، ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من الاختلاف وهذا ما جعل دي سوسير يعرف اللغة على أنها نظام من الاختلافات»[2]، واللغة لذلك تجري- كما يقول

---

(١) الخصائص الأسلوبية في كتاب المثل السائر لابن الأثير، رفيقه عبدالله رجب (رسالة مخطوطة) القاهرة: جامعة عين شمس: ١٩٨٩، ص ١٨٠.

(٢) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، ص ٢٩.

الجرجاني «مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلاقة دليلاً عليه وخلافه»[1].

وتتحول اللغة مع الزمن إلى نظام اصطلاحي مهيمن، يستطيع أن يحتوي الإنسان ويسيطر عليه ويملك تفكيره، ولكن الخروج من هيمنة الدال أمر ميسور دائماً، وذلك من خلال الابدع الأدبي الذي تعود على الخروج على الاصطلاح اللغوي، وكسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد، ومن ثم تحويل اللغة إلى نظام اختلافي اشاري .. والنص الابداعي عادة- يتجاوز هذه المشكلة بمجرد اختلافه للاصطلاح السائد. وهذا التجاوز الابداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج ابداعي لعلاقات الدوال بعضها مع بعض، فهي اذا واقع مبني لا يسبق النص ولا يلحق به. وانما ينتج عنه»[2].

لقد اتخذ العدول عند البلاغيين أشكالاً بلاغية متنوعة، فجاءت معظم مظاهره في علم المعاني الذي يعتمد في تشكيله على العدول في اللغة عن مستواها العادي، ومن هذه الاشكال التي عدها البلاغيون عدولاً كالتقديم والتاخير، والاسناد، والايجاز، والاطناب، والمساواة، والالتفات، والفصل والوصل والمجاز والاستعارة والتشبيه إلى غير ذلك من الاشكال، وقد جاءت هذه الاشكال في صور متنوعة حتمتها طبيعة السياق اللغوي، تستمد هذه الاشكال قدرته التعبيرية من قدرة المبدع على حسن التعامل معها والدقة في تنسيقها[3].

إن العدول يخص اللغة الفنية، اذ أن الخروج على الطرق المألوفة في التعبير معيب وينقص من حق كاتبه، ولكنه يقبل اذا كان له ضرورة فنية، ولذلك لا يقدم على هذا الخروج الا اديب متمكن[4]، كما قال القدماء «متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه

---

(١)أسرار البلاغة، الجرجاني، ص ٣٤٧.

(٢)تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، ص ٧٥.

(٣)البلاغة والأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٩٩.

(٤)نظرية اللغة في النقد العربي، ص ٢٠٥.

الضرورات على قبحها، وانخراق الاصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وان دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بعياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا مقصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته»[1] ومن هنا فإن العربي الفصيح اذا قوي طبعه لم يبال بما يقع من شذوذ في كلامه.

لذلك يميل بعض علماء الأسلوب على اعتبار العدول أو الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ أو لتحقيق الأثر الكلي للنص»[2]. ومن هنا فإن القول بأن العدول يعني مخالفة للقواعد قول غير صحيح وذلك لارتباطه بالاعراف الأدبية، وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين من أنه لا ينبغي أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة شاملة»[3].

أما العدول عند ابن رشيق فقد تعددت صوره وأشكاله فظهرت عنده في مباحث أفرد لها أبواباً أهمها: الحذف والذكر، والالتفات، والمجاز، والاستعارة والتشبيه، وقد أغفل التقديم والتأخير في كتابه، فلم يفرد له بابا مستقلاً لأنه يرى فيه عيباً في الكلام يقول: «ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهراً غير مشكل، وسهلاً غير متكلف، ومنهم من يقدم ويؤخر: إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده وهذا هو العي بعينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام، ... ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، الا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا استثقل ذلك»[4].

---

(١) الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، ٣٩٤.

(٢) اللغة والابداع، د. شكري عياد، ص ٧٩.

(٣) المرجع السابق. ص ٨٢ — ٨٣.

(٤) العمدة: ١/ ٢٥٩ — ٢٦١.

الحذف والذكر:

ويعتمد هذا المظهر على الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق بحيث يكون العدول عنه افساداً له ولذلك فإن «ترك الذكر أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الافاده، أزيدَ للافادة، وتجدُك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطِق وأتمَّ ما تكون بيانا اذا لم تُبِنْ»[1].

وقد جاء الحذف عند ابن رشيق على مستويين أولهما: الايجاز ويسميه البلاغيون الاكتفاء كقول تعالى ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾[2] فيحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي عليه، ومثل هذا الكلام لو جاء في غير كلام الله لا يمكن القطع بوجود الحذف «لجواز أن يكون كلام رجل مر بقرية قد خرجت وباد أهلها فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكراً، أو لنفسه متعظاً ومعتبراً: سل القرية عن أهلها، وقل لها: ما صنعوا؟ على حد قولهم: سل الأرض من شق أنهارك ... فإنها إن لم تجبك حوارا، اجابتك اعتباراً، وذلك أمر يرجع إلى غرض المتكلم»[3].

ولذلك فقد ارتبط الحذف في هذا المستوى بطبيعة المتكلم الذي يستطيع أن يقدر العنصر المحذوف لدلالة اللام عليه كما في قول امرئ القيس:

فلو أنها نَفس تموتُ سويةً

ولكنها نفسٌ تساقَطُ أنفسا

فجاء الحذف في هذا البيت بعد نهاية الشطر الأول فكأنه قال «فلو أنها نفس تموت سوية لهان الأمر، ولكنها نفس تموت موتات»[4].

أما المستوى الثاني الذي ارتبط به الحذف فهو الضرورات التي تقتضيها الصياغة الفنية أو الصياغة اللغوية، فمن صور الحذف التي تقتضيها الصياغة الفنية أو الضرورة الشعرية كحذف حرف أو حرفين من الكلمة كقول علقمة بن عبدة:

(١) دلائل الاعجاز للجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ص ١٤٦.

(٢) سورة يوسف، آية ١٢.

(٣) أسرار البلاغة للجرجاني، ص ٣٦٧.

(٤) العمدة، ١/ ٢٥١.

كـأن أبـريـقـهـم ظـبـي عـلـى شـرف

مُـفـدَم بـسَـبـا الـكـتـان مَـلـثُـومُ[1]

يريد بسبائب الكتان، فحذف حرفين من الكلمة لضرورة شعرية يقتضيها الوزن الشعري.

ومن صور الحذف التي ترتبط بالصياغة اللغوية أو النحوية، كحذف اسم ليت كقول الشاعر:

فـلـيـتَ دفـعـتَ الـهـمَّ عـنـيَ سـاعـةً

فبتنا على ما خيلتَ ناعِمي بـال[2]

يريد ليتك.

ومن الصور النحوية حذف الفاء من جواب الجزاء كقول الشاعر:

يـا أقـرعُ بـنَ جـابـسٍ يـا أقـرعُ

إنـك إن يُـصـرَع أخـوك تُـصْـرَعُ[3]

كما نرى أن الحذف يقوم على حذف حرفين من الاسم ومثال ذلك حذف الياء والتاء من الاسم الموصول اللواتي، أو حذف الموصول وترك الصلة، فمثال الأول قول الشاعر:

جَـمـعـتَـهـا مـن أيـنُـقٍ غِـزارِ

مـن الـلَـوا شُـرفـنَ بـالـصِّـرارِ

ومثال الثاني قول يزيد بن مفرغ:

---

(١)العمدة، ٢/ ٢٧٠.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٢٧١.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٢٧١.

عَـدَسْ مـا لِـعـبَّـادٍ عـلـيك إمـــارةٌ

نَجــــوتِ وهــــذا تحـمـلـينَ طـلـيـقُ

فأراد «وهذا الذي تحملين»[1].

ويعتمد الحذف في الصياغة اللغوية على دلالة الكلام عليه كما في قوله تعالى: ﴿وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ رَؤُوفٌ رَحِيمٌ﴾[2] أراد لعذبكم أو نجوه[3].

ومن الصور الاخرى للحذف اللغوي، حذف لا من الكلام كقول تعالى: ﴿كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ﴾[4].

وحذف المنادي كقوله تعالى: ﴿أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ﴾ كأنه قال «ألا يا هؤلاء اسجدوا لله»[5].

ومن صور الحذف خطاب الواحد كالاثنين والجماعة كقوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يُنَادُونَكَ مِن وَرَاءِ الْحُجُرَاتِ﴾ وإنما كان رجلا واحدا[6].

وكذلك مجئ المفعول بلفظ الفاعل كقول تعالى ﴿لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ﴾ أي لا معصوم[7].

ويتخذ الحذف عنده صورة من صور الابدال للحروف في الكلمة الواحدة، كابدال الحروف السالمة بحرف المد واللين كقول الشاعر:

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٧٣.

(٢) سورة النور، آية ٢٤.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٨.

(٤) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٨، سورة الحجرات ٤٩.

(٥) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٩، سورة النمل ٢٧.

(٦) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٩، سورة الحجرات ٤.

(٧) المصدر السابق، ٢/ ٢٧٩، سورة هود آية ٤٣.

لـهـا أشـــاريــرُ مــن لحــم تُـثـمــره

مــن الــثـعــالي ووخـــزٍ مــن ارانـبـهــا

أراد «من الثعالب» ومن «أرانبها» ويلينون الهمزة[1].

ويرتبط هذا الحذف عند ابن رشيق بضرورة القافية كقول رؤبة:

«حـتـى إذا بـلّـت حـلاقـيـم الحُـلــقْ»[2]

يريد «الحلوق» فنقص الجمع عن وزنه الصرفي.

ويؤدي الحذف- كما يرى ابن رشيق- إلى تغيير المعنى وجعله قبيحاً رديئاً كحذف حركة الاعراب للضرورة كقول امرئ القيس:

فـالـيـوم اشـــرَبْ غــيرَ مُـسـتـحـقـبٍ

إثـــمـــاً مـــن الله ولا واغِـــــلِ[3]

فالفعل «أشرب» فعل أمر مبني على السكون، وليس فعلاً مضارعاً فورد على هذا أن الهمزة في أشرب همة قطع، ونحن نعلم أن همزة أمر الثلاثي همزة وصل، فقيل: ان الرواية «فاليوم فاشرب».

ومثل هذا القبيح يبدو في صورة أخرى عنده وهي صورة عدم التناسب بين الضمير والاسم المرتبط به كقول الشاعر:

أمـــا تـقــول بــه شـــاةٌ فـيـأكـلـهـا

أو أن تـبـيـعَـه في بـعـض الأراكـيــب[4]

---

(١)العمدة، ٢/ ٢٧٤.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٢٧٤.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٢٧٤.

(٤)العمدة، ٢/ ٢٧٠.

أراد «تبيعها» فحذف الألف من ضمير المؤلف.

ومن هنا يمكن القول أن صور الحذف عند ابن رشيق قد ارتبطت في بعضها بطبيعة المتكلم لدلالة عليه، وبعضها الآخر فرضه الوزن والقافية، فكان الشاعر يلجأ إلى الحذف كحذف حرف أو حرفين، أو تغيير حركة اعرابية، وبعضها حتمته التراكيب النحوية واللغوية التي سمعت عن العرب.

الالتفات:

ويعد صورة من صور العدول عند ابن رشيق، ويعرف لغة من لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتا، يقال: لفت فلانا عن رأيه أي صرفته عنه»[1] وقد ورد منه أمثلة كثيرة في القرآن الكريم والشعر العربي على اعتبار أنه من محاسن الكلام كما يرى ذلك ابن المعتز - حيث عده أول محاسن الكلام ثم عرفه بقوله «هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار وعن الاخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[2].

أما الالتفات عند ابن رشيق فعرفه بقوله «وهو الاعتراض عند قوم، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة، وسبيله أن يكون الشاعر أخذا في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود به إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول كقول كثير:

لو أنّ الباخلين وأنتِ منهم

رأوكِ تعلّموا منكِ المطالا

فقوله وأنت منهم اعتراض كلام في كلام، قال ذلك ابن المعتز، وجعله بابا على حدته

(١) لسان العرب (لفت).

(٢) البديع، ابن المعتز، ص ٥٨.

بعد الالتفات وسائر الناس يجمع بينهما»[1]. ويبدو واضحاً أن مفهوم الالتفات عند ابن رشيق مضطرب فخلطه بالاعتراض تارة وبالاستدراك تارة أخرى.

ويجئ الالتفات لغرض بلاغي كما علل ذلك الزمخشري- «بأن الكلام اذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السامع وايقاظاً للاصغاء إليه من اجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد»[2].

والعدول كما طرحه ابن رشيق من خلال الالتفات، اتخذ أشكالاً مختلفة تقوم على التغيير في نقل الضمائر كالانتقال من المتكلم إلى الغائب كقول النابغة:

ألا زعمت بنو عبسٍ بأنيَ

-ألا كَذّبوا- كبيرُ السنِ فاني[3]

فحقق الالتفات قدرة ايحائية من خلال الاعتراض، فالفعل زعم يتضمن الادعاء وضعف الحجة، وهذا ما يتناسب مع طبيعة العدول- ألا كذبوا- فأخبر عن الماضي بماض من جنسه ليتحرك الفعل في دائرة لغوية واسعة لاثبات بطلان الزعم ونفيه.

وتتواصل دائرة العدول عند ابن رشيق لتشكل عالماً خاصاً يتخذه لدفع السأمة والملل عن سامعيه من خلال رونق الزمن المتحرك من عالم إلى آخر من عالم الثبات إلى عالم الانطلاق والتحرر كما في قول بعضهم:

فَظلّوا بيومٍ- دع أخاك بمثله-

على مشرع يروى، ولما يَصرّد[4]

فعدل خطابه من الجمع المطلق إلى المفرد، هذا العدول يعبر عن رفضه للثبات والجمود في قوله (ظلوا) وبحثه عن عالم آخر يعيش فيه مع نفسه ومشاعره. ويتحقق

---

(١)العمدة، ٢/ ٤٥.

(٢)الكشاف للزمخشري، ١/ ١٢.

(٣)العمدة، ٢/ ٤٥.

(٤)العمدة، ٢/ ٤٥.

العدول في الالتفات من الغائب إلى المخاطب ليؤكد على حضور المخاطب في الزمن الماضي والحاضر كقول جرير يرثي امرأته أم حرزة:

نعم القرينُ- وكنتِ علقَ مضنّةٍ-

وأرى بنعفِ بليةَ الاحجارُ[1]

فانتقل من الضمير (هو) الواحد المفرد الغائب إلى المخاطب (أنت) للواحد المفرد، ولكن انتقاله شكل وحدة متناسقة برزت بوضوح من خلال حركية الافعال ودورانها خصوصاً وأنهما من جنس واحد، وذلك لتأكيد مبدأ الحضور الذهني والجسمي للمخاطب في عالم الغائب ولتأكيد التوحد في المشاعر والأحاسيس ليبقى المخاطب حاضراً وان كان في عالم الغياب.

ويرتبط العدول بالمتكلم من خلال انطلاقة الحدث القوية التي تشير إلى شدة وقع الاحداث وتعاقبها كقول عوف بن ملحم[2]:

إن الثمانين وبُلّغتَها-

قد أحوجتْ سمعي إلى ترجمان

فانتقل من عالم الثبات (الثمانين) لأنها اسم والاسماء مرتبطة بالثبات، إلى عالم التحرك والانطلاق عالم التغير (بُلِّغتها) ولكن انطلاق الحدث هنا مقيد بحدود وضّحها الفعل (بلغ) ليشير إلى نهاية الحدود بل وثباتها ولكنه ليس الجمود بل إنه ثبات الانتشار الذي يتحقق من خلال ارتباط الفعل بالهاء (بلغتها) التي تقوم على ترديد الصوت في عالم الفضاء ليحقق أكبر قدر ممكن من الانتشار.

ويحرص ابن رشيق في طرحه للالتفات أن يحقق العدول من خلال احداث توازن في توزيعه للافعال داخل النسق الفني، ليحقق التناسق والانسجام بين الاجزاء كقول نصيب:

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٤٥.

(٢) العمدة، ٢/ ٤٥.

وددتُ- ولم أخلق من الطير- أنني

أعارُ جناحي طائر فأطِيرُ[1]

فوازن بين «وددت» وبين «أخلق» من حيث الصيغة البنائية لكل منهما، فتساوت عدد الحروف في كل فعل زيادة في تحقيق الانسجام، كما أن توزيع الضمائر مستترا، متشابه، فضمير المتكلم المفرد جاء متصلا في الأول بينما في الفعل الثاني وقع مستترا، وذلك حتى يستطيع الأول الحضور والسيطرة على الموقف والتحكم في تشكيله، لأن الصيغة الثانية «لم أخلق» جاءت على سبيل النفي لاثبات الأول، ومن هنا فإن ابن رشيق يعد مثل هذا الالتفات مليحاً جيداً.

ويأتي العدول عنده من خلال الاستدراك الذي رأى فيه صورة من صور الالتفات ويقوم على تأكيد المعنى المراد تأكيده ثم ينفيه ويغير الحكم، كما في قول زهير:

حَيِّ الديارَ التي لم يبلها القدم

بَلَى وغيَّرها الأرواحُ والدِّيمُ[2]

فبعد أن طلب تحية الديار واجلالها فوصفها بأنها متجددة لا زالت تنبعث فيها روائع المجد والعطاء فلم يصبها الخراب ولا الدمار، بعد كل هذا عاد فأكد أن هذه الديار قد أصابها الدمار والخراب فتغيرت معالمها ومظاهرها لخلوها من أصحابها، فتمكنت الرياح والامطار من أن تفعل فعلها فيها، وقد بدا هذا التغيير من خلال الاداة «بلى».

وقد يتم الاستدراك بنفي الحكم وبطلانه باستخدامه للقسم واداة النفي كما في قول جرير:

غداً بإجتماعِ الحي نقضِي لبُانةَ

فأقسم لا تُقْضَى لبانتنا غدا[3]

(١)المصدر السابق، ٢/ ٤٧.

(٢)العمدة، ٢/ ٤٧.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٤٧.

فبعد أن كان متفائلاً بالاجتماع وقضاء الهدف منه، الا أنه التفت عن طريق القسم وأداة النفي «لا» للتأكيد على عدم حصول أو وقوع الاجتماع. وأحياناً يتم الاستدراك عند ابن رشيق من خلال صيغ الاستفهام التي تتضمن استفهاماً استنكارياً يقوم على الاستغراب والرفض كما في بشار:

نبئت فاضح قومه يغتابني

عند الأمير وَهَلْ علىَّ أمير؟[1]

فنراه يقرر أن أحدا قد اغتابه عند الاخير وشكاه إليه، والأمير صاحب سلطة وحاكميه يستطيع محاكمته، ولكنه يلتفت فيعلن رفضه واستنكاره الخضوع لأي سلطة تعزيزا لثقته بنفسه، فلا يستطيع أحد أن يمارس عليه السلطة والاجبار.

لقد نوع ابن رشيق في الالتفات، فراعى في ذلك حالة المتلقي النفسية ليبعد عنه السأمة والملل من خلال طرحه لمفاهيم تعبيرية خفية، على ذلك، فإن الالتفات يتولد من خلال عملية التصادم بين نظامين يحكمان تجربة التواصل اللغوي هي النظام المبسط والآخر المركب الخفي، وتكشف هذه الظاهرة في كل صيغة من صيغها عن حقيقتين إحداهما ظاهرة والاخرى منحرفة منها ومن اللافت أن العلاقة بين هاتين الصورتين مشروطة بأن يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر»[2].

ويتخذ العدول عند ابن رشيق صورة أخرى فيجئ في آخر البيت، بعد أن يفرغ المتكلم من المعنى فيلتفت إلى غيره بعد أن يظن أنه تجاوزه. وقد أشار إلى هذه الظاهرة صاحب الصناعتين، فذكر بأن الالتفات على ضربين «فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه بغير ما تقدم ذكره به كقول جرير[3]:

---

(١) العمدة، ٢/ ٤٧.

(٢) جماليات الالتفات، د. عزالدين اسماعيل، الناي الثقافي الادبي، جدة، ١٩٨٨، ص ٣٤.

(٣) العمدة، ٢/ ٤٦.

أتنسى اذا تُودِّعنا سليمى

بعودِ بشامَة سقِيَ البَشَامُ

الا تراه مقبلاً على شعره ثم التفت إلى البشام فدعا له.

والضرب الآخر: أن يكون الشاعر آخذا في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن رادا يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فاما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يزيل عنه الشك كقول الهذلي:

تبين صلاة الحرب منا ومنهم

اذا ما التقينا والمسالم بادن

فقوله «والمسالم بادن» رجوع عن المعنى الذي قدمه»[1].

وقد وقع العدول عند ابن رشيق ضمن هذه الدائرة التي ذكرها صاحب الصناعتين من خلال ما اطلق عليه الاستدراك الذي رآى فيه صورة من صور الالتفات وهذا ما أشرنا إليه في صفحة سابقة. وقد يجئ الالتفات عنده آخر البيت كما في قول امرئ القيس.

أبعدَ الحارثِ الملكِ بنِ عَمرو

له ملكُ العراقِ إلى عمان

مُجاورةً بنى شَمَجى بنِ جَرم

هواناً ما أتيح من الهوان

ويمنحها بنو شَمَجَى بنِ جرم

مَعِيَزُهُمُ حنانك ذا الحنان

(١) الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص ٤٠٧.

فقوله «ما أتيح من الهوان» وقوله «حنانك ذا الحنان» التفات[1].

فيتضح العدول في البيت الثاني حيث يبين أن مجاورة بني شمجى بن جرم اذلال هوان، فينتهي الاحساس بالمعنى عند هذا الحد، ولكنه يتجاوزه ويلتفت إلى غيره فيقول «ما اتيح من الهوان» للتأكيد على سوء مجاورة بني شمجى بن جرم وهكذا في البيت الثالث فبعد أن يحس القارئ بانتهاء المعنى يجئ الالتفات في قوله «حنانك ذا الحنان».

ومن هنا يمكن القول أن الالتفات عند ابن رشيق لم يكن كما أراده البلاغيون وانما أصبح قريباً من الالتفات اللغوي الذي يقوم على تغيير الاراء ومخالفتها، ولذلك نراه لم يترك لوناً من الوان التعبير تشتمل على مخالفة أو تغيير ومغايرة في الرأي الا وذكرها.

المجاز:

ويجيء العدول من خلال بنية «المجاز» الذي يتخذ اللغة عالماً يتحرك من خلاله لتأدية وظيفته البلاغية، حيث يعمل المجاز على منح الكلمة طاقة متجددة اضافة إلى معناها المعجمي بأقل قدر من الالفاظ، فتأتلف الكلمات في تراكيب جمالية ذات طاقة انفعالية وبذلك تكون اللغة وسيلة للايحاء، وليست أداة لنقل معان محددة «واللغة المجازية تبرز الكلام أبدا في صورة مستجدة وتعطيل الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر. وتريك الجماد حيا ناطقاً، والاعجمَ فصيحاً، والاجسامَ الخرس مبينة، وتريك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وتلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الا الظنون»[2].

ولذلك فإن التراكيب المجازية من حيث هي كذلك ظواهر انجازية «وهي من منظور القدرة اللغوية تراكيب منحرفة بهذا المعنى فقط يعتبر الحديث عن الجمل المحققة

---

(١) العمدة، ٢ / ٤٦.

(٢) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص ٢٦.

(وخاصة التراكيب المجازية) مثيراً لمشكل الانحراف. والحل الذي يبدو عادياً من وجهة نظر التصور المعياري للنحو التوليدي التحويلي هو أن مثل هذه الجمل يتم استناداً إلى اعادة بناء الصور (العادية)، وإلى دراسة العمليات التي تكون مسؤولة عن مظاهر الانحراف، ففي حين يختار البعض بناء نوع من الانحاء الخاصة بالانحراف، يفضل تشومسكي توسيع مجال المعيار لاستقبال الجمل التي تعتبر منحرفة من وجهة نظر لسانية صرفه، ويتم ذلك من خلال مقياس درجة النحوية الذي يقيس ابتعاد تعبير معين عن مجموعة من الجمل السليمة للدلالة على موطن الانحراف في التعبير المذكور. فتأويل الجمل المنحرفة يتم دائماً بالعودة إلى مقابلاتها السليمة «أي أن التحقيق العادي للجملة يشكل مرجعاً للصورة غير السليمة بهذا يعتبر تأويل الجمل المنحرفة تأويلاً مشتقاً وليس مباشراً، كما هو الحال بالنسبة للجمل السليمة، فالتعابير التي تحرف قواعد النحو لا تؤول بالتأكيد الكيفية التي تؤول بها الجمل السليمة، بل يبدو أنها تؤول بفضل التشابهات التي تقيمها مع هذه الجمل السليمة»[١].

وعلى هذا فإن المجاز يمثل عدولاً من مستوى الكلام العادي المألوف، حتى يستطيع تحقيق بناء لغوي رائع يخدم الكلمة ويمنحها وظيفتها البلاغية «والمجاز أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخله تحت المجاز»[٢].

ويبدو العدول واضحاً عند ابن رشيق من خلال تناوله لبعض النماذج الشعرية كما في قول جرير:

اذا سقطَ السماء بالأرض قوم

رَعينَاه وان كانوا غِضابا[٣]

---

(١) التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم، ص ٦٠.

(٢) العمدة، ١/ ٢٦٦.

(٣) العمدة، ١/ ٢٦٦.

لقد أقام ارتباطاً في العلاقات البنائية بين الفعل «سقط» والفعل «رعى» فكانت علاقة «سقط» بالسماء علاقة مجاز لأن السماء لا تسقط وإنما الذي يسقط المطر من تحت السماء ودلالة الفعل «سقط» تشير إلى السرعة والغزارة، وهذا مما يساعد على نمو النبات بغزارة تغطي مساحات كبيرة من الأرض، مما يحتم حدوث الفعل الثاني «رعيناه» فالماء لا يرعى، ولكنها اراد النبت الذي يكون عنه، فالعلاقة هنا سببية حيث كان المطر سبباً في نمو النبات.

ويبدو العدول عنده في محاولته نقل الاشياء من عالم الجماد إلى عالم الحركة فيمنح اللفظة طاقة ايحائية معبرة تتجاوز حدودها الاصلية إلى حدود فضائية منتشرة وهذا يتم من خلال كسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد، ومن ثم تحويل اللغة إلى نظام اختلافي اشاري كما في قول الفرزدق:

والشيبُ ينهضُ في الشباب كأنه

ليلٌ يَصيحُ بجانبيه نهار

فجعل الشيب كائناً بشرياً أعطاه صفات الإنسان (النهوض) ولم يكن الإنسان هنا عاجزاً وانما قوياً لأن النهوض دلالته الفتوه والتجدد وخاصة عندما جعله في الشباب، وقد ربط هذه الصورة بالطبيعة لتقريبها، فربطها (بالليل) والنهار) فالليل أسود والنهار أبيض وجعل الليل يصيح والصياح صفة للإنسان، وهذا دلالة عن رفضه لحلول الشعر الأبيض في الرأس من كل الجوانب (بجانبيه نهار) لأن «الصياح» لا يكون الا لشيء مكروه وخاصة في مثل هذه الصورة (الشيب في الشباب) لأن الشيب نذير شؤوم مع أن لونه أبيض، والليل (الشعر الاسود) دليل الفتوة والقوة. فنلاحظ أنه حقق العدول من خلال عالم اللون عالم المرئيات والمحسوسات اضافة إلى عالم الحركة الذي ساعد على منح اللون طاقة تعبيرية اشارية.

ويأخذ العدول مسارا آخر من خلال العموم والخصوص كما في قول الشاعر:

سألتني عن أناس هلكوا

شربَ الدهر عليهم وأكلْ[1]

فنلاحظ أن كلمة شرب كلمة عامة أعطاها الخصوصية المجازية عندما ربطها بالدهر مع أن الدهر لا يشرب ولا يأكل وانما المقصود تقادم الدهر عليهم وقلة وفائه لهم.

وينطوي العدول في المجاز على جعل اللفظة تحتمل معنيين ظاهر وباطن، فالمعنى الظاهر يرتبط بالمعنى الباطن كقول الصنوبري:

كان عيشي بهم أنيقاً فولى

وزماني فيهم غُلاماً فشاخا

فالارتباط يقوم بين (عيشي + فولّى) و(زماني + فشاخا) حيث نرى الارتباط الظاهري بينهما لا يتفق فمثلاً (ولى) تكون صفة للإنسان المنهزم ولكنه اراد أن يعبر عن تغير الحياة وتبدلها وتقلب أحوالها حيث عصفت بهم خطوبها فولى نعيم العيش فيها فلو قال (العيش ذهب) لجاء وقعها في الذهن دون احداث ردة فعل فعدل عن الفعل ذهب إلى (ولى) لما له من قدرة ايحائية واسعة. وكذلك مثل هذا يقال في (زماني فشاخا).

وجاء العدول عند ابن رشيق من خلال «الاستعارة» لانها افضل المجاز وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام اذا وقعت موقعها ونزلت موضعها»[2].

والاستعارة توسّع دلالة النص لانها تجسد شكلاً قديماً في مادة جديدة، وهنا يكمن ابداع الشاعر الشعري «لأنها ليست مجرد تغير في المعنى أنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي»[3].

---

(١) العمدة، ١/ ٢٦٨.

(٢) العمدة، ١/ ٢٦٨.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٢٠٥.

ويمكن من خلال الاستعارة «اعطاء اسم لما لم يسم في الواقع فخلق هذه الاستعارة وعملية تحولها إلى تسمية من رسائل اثراء معجم اللغة، ولكن الاستعارة ليست هي الوسيلة الوحيدة للتسمية ما لم يطلق اسم من الاشياء، وحتى عندما تقوم بهذا الدور فلا تظل استعارة سوى فترة وجيرة، ثم لا تلبث أن تصبح اسماً خاصاً وذلك مثل كلمة «قطار» التي تعني قديماً قافلة الجمال ثم استعيرت لوسيلة الانتقال الحديثة، ثم أصبحت دالة عليها دون أي أثر للمجاز»[1].

ويطرح (ماثيوز) شرطين أولين يجب أن تستجيب لهما أية نظرية كافية للاستعارة يجب أولاً على نظرية الاستعارة أن تقيم شروطاً ضرورية وكافية للتمييز بين ما هو استعارة وما هو غير استعارة، ويجب ثانياً أن نصل إلى تفسير كيف أن المتكلم استناداً إلى قدرته اللغوية يفهم أو يؤول الاستعارات، ويقوم الشرط الأول على التمييز بين جمل منحرفة وجمل سليمة وهو تمييز يقابله على مستوى الانجاز، التمييز بين ما هو استعارة وما هو غير استعارة، لأن الاستعارة ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة، ولذلك فإن اقامة تقابل بين الاستعارة والانحراف يعتبر خلطاً بين القدرة والانجاز، ومن ثمة يكون رصد الاستعارة على اعتبارها بنية منحرفة»[2].

وقد جاء العدول في الاستعارة عند ابن رشيق من اتساع الكلام وتوسع دلالته وسبب ذلك «لأن الفاظ العرب أكثر من معانيهم، وليس ذلك في لغة أحد من الامم غيرهم، فإنما استعاروا مجازاً واتساعاً، ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أنا نجد أيضاً اللفظة الواحدة تعبر بها عن معان كثيرة نحو العين التي تكون جارحة، وتكون الماء، وتكون الميزان، وتكون المطر الدائم الغزير .. وليس هذا من ضيق اللفظ عليهم، ولكنه من الرغبة في الاختصار، والثقة بفهم بعضهم عن بعض ألا ترى أن كل واحد من هذه التي ذكرنا له اسم غير العين أو اسماء كثيرة[3].

---

(١) علم الأسلوب، د. صلاح فضل، ص ٢٢٤.

(٢) التوليد الدلالي، محمد غاليم، ص ٦٢.

(٣) العمدة، ١/ ٢٧٤.

لقد اتضح ذلك من خلال اعتماده على ثنائيات داخل النسق الشعري، وهذه الثنائيات تكمن في التصريح والتكنية، فالتصريح هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، واما التكنية أن يكون الطرف المذكور هو المشبه، وذلك كما في قول لبيد:

وغَـــداةِ ريـــحٍ قـــد وزعـــتُ وقـــرّةٍ

إذا أصبحت بيدِ الشمالِ زِمامُها[1]

فاستعارة «الريح الشمال يدا، وللغداة زماما، وجعل زمام الغداة ليد الشمال اذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمال ولا الزمام من الغداة، وهذه الاستعارة من الاستعارات التخيلية، لأنه ليس فيها نقل.

لقد اعتمد ابن رشيق في الاستعارة على ثنائية موجهة هي (الحسن والقبح) حيث اعتمدهما للحكم على كثير من الاستعارات، ولذلك فقد وضع حدوداً للاستعارة فقال: قال القاضي الجرجاني: الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الاصلي، ونقلت العبارة فجعلت، في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في احدهما إعراض عن الآخر، وقال قوم آخرون منهم أبو محمد الحسن بن وكيع، خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهل انه مستعار، فلم يدخله لبس»[2].

ولذلك فقد عيب على أبي الطيب قوله:

وقـــد مـــدَّتِ الخيـــلُ العِتـــاقُ عيونَـها

إلى وقـتِ تبديـلِ الركـاب مـن النعـل

اذ كانت الخيول لها عيون في الحقيقة[3].

---

(١)المصدر السابق، ١/ ٢٦٩.

(٢)العمدة، ١/ ٢٧٠.

(٣)المصدر السابق، ١/ ٢٧٠.

ولا ينبغي لتحقيق العدول في الاستعارة الابتعاد بالمعنى عن حدود دائرته المألوفة، فلا يفرط في التشبيه ولا يغمض، ولذلك عد ابن رشيق استعارة كُثيّر افراط:

وقد لَبِستْ لبسَ الهلوك ثيابها

وأبَدتْ لك الدنيا بكف ومعصم

وترمق أحياناً بعينٍ مريضةٍ

وتبسِمُ عن مثل الجُمانِ المُنظَّمِ

وحسبك أنه وصف العين التي استعار بالمرض، وشبه المبسم بالجمان، وهذا افراط غير جيد ههنا»[1].

إن ثنائية (الحسن والقبح) قد شكلت معالم العدول عند ابن رشيق، من خلال قدرة الشاعر على الاتيان بألفاظ تعطي الاستعارة قوة وطلاقة، ولكن الشاعر قد يخفق أحياناً في احضار البديل المناسب كما في قول أبي تمام:

للجودِ بابُ في الأنام ولم تزل

مذ كنتَ مفتاحاً لذاك البابِ

فاعترض بعض الناس حيث جعل ممدوحه مفتاحاً، فهلا قال كما قال ابن الرومي:

قبِّل أنامله فلسنَ أناملاً

لكنهنَّ مفاتحُ الأرزاقِ

فقال له الآخر: عجبت منك تعيب أن يجعل ممدوحه مفتاحاً وقد جعل ربه كذلك»[2].

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٧١.

(٢) العمدة، ١/ ٢٧٣.

ولكن العدول يتضح في جوانب الاستعارة الحسنة التي ذكرها ابن رشيق كقول طفيل الغنوي:

فوضعت رحلي فوقَ ناجيةٍ

يقتاتُ شحمَ سَنامها الرَّجْلُ

فجعل شحم سنامها قوتاً للرحل، وهذه استعارة كما تراها كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها[1].

فكانت هذه الاستعارة حسنة لحرص الشاعر على وجود مناسبة بين المستعار والمستعار له وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا منافرة بينهما، ولذلك نرى ابن رشيق يؤيد ما ذهب إليه ابن جني بقوله «الاستعارة لا تكون الا للمبالغة والا فهي حقيقة» عندما علق على شرحه لبيت أبي الطيب:

فتى يملأُ الافعال رأيا وحكمةً

وبادرةً أحيانَ يرضَى ويغضَبُ

فقال ابن رشيق (وكلام ابن جني حسن في موضعه، لأن الشيء اذا أعطى وصف نفسه لم يسم استعارة، فإذا أعطي وصف غيره سمي استعارة ... الا أنه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقربها حتى يحقق[2].

فاللفظة التي تقع بها الاستعارة لا بد لها من التحرك داخل السياق لتضفي حياة وحركة على بقية السياقات، وعلى هذا تقدم كثير من الشعراء بحسن استعاراتهم ودقتها كقول ذي الرمة:

فلما رأيتُ الليلَ والشمسُ حيّة

حياةَ الذي يقضي حُشاشَةَ نازع[3]

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٧٥.

(٢) العمدة، ١/ ٢٧٠.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٧٥.

فقوله (والشمس حية) من بديع الاستعارة لأنه أعطى الشمس صفة ليست من الصفات الملازمة لها، فتحقق العدول في لفظه (حية).

ومثل هذا العدول يتحقق في قول السري الموصلي:

يشق جيوب الورد في شَجراته

نسيمٌ متى ينظر إلى الماء يبرد[1]

فقوله (متى ينظر) ارتقاء عن مستوى الكلام العادي، لان النسيم لا ينظر، وانما هذه الصفة للإنسان، فنقلها من عالم الجماد إلى عالم الكائنات الحية ليستطيع ابراز الصورة وتقريبها.

ومن هنا يمكن القول ان ابن رشيق استطاع رسم معالم العدول في الاستعارة من خلال طاقة ايحائية منحها للسياق اللغوي الذي يتجدد مع كل قراءة، فتكون علاقة ثنائية بين الواقع والخيال.

أما العدول في التشبيه فيتضح من خلال ما بينه عن التشبيه الحسن فيرى أن أحسن التشبيه ما يعدل به منشئه عن القريب للجمع بين المتباعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك، ويأخذ على قدامة الذي يرى أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات، أكثر من انفرادهما، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد، وأنشد في ذلك وهو عنده أفضل التشبيه كافة:

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ

وارخاء سِرحان وتقريبُ تنفل

وهذا تشبيه اعضاء بأعضاء هي هي بعينها، وأفعال بأفعال هي هي أيضاً بعينها، الا أنها من حيوان مختلف، والامر كما قال في قرب التشبيه، الا أن فضل الشاعر فيه غير كبير حينئذ لأنه كتشبيه نفس الشيء المشبه، وانما حسن التشبيه أن يقرب بين البعدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك كما قال الاشجعي:

---

(١) المصدر السابق، ١/ ٢٧٧.

كـأن أزيـــرَ الـكـيـرِ إرزامَ شـخـبـهـا

اذا امـتـاحَـهـا في مِحْـلـبِ الحـيِّ مـاتحُ

فشبه ضرع العنز بالكير، وصوت الحليب بأزيزه، فقرب بين الأشياء البعيدة بتشبيهه حتى تناسبت، ولو كان الوجه ما قال قدامة لكان الصواب أن يشبه الاشجعي ضرع عنزة بضرع بقرة أو خلف ناقة لأنه انما أراد كبره وكثرة ما فيه من اللبن، وكان يعدل عن ذكر الكير وأزيزه الذي دل به على أعظم ما يكون من صفة كبر الضرع وكثرة لبنه[1].

وبهذا يتفق ابن رشيق مع الجرجاني في أن حسن التشبيه ما جمع بين البعدين فقال «اذا استقريت التشبيهات وجدت المتباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الاريحية أقرب وذلك أن موضع الاستحسان أنك ترى بين الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين وترى الصورة واحدة في السماء والارض .. والتشبيه يعمل على السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب»[2].

ومن هنا فإن ابن رشيق يرى أن التشبيه المليح ما جمع بين المتنافرات والمتضادات كقول ابن كبير والهذلي:

فـالـطـعـنُ شـغـشـغـةٌ والـضـربُ هـيـقَـعـةٌ

ضـربَ المُـعـوِّلِ تحـت الـديمـة العـضَـدَا

ولـلـقِـسِـيِّ ازامـيـلٌ وغَـمْـغَـمـةٌ

حسَّ الجـنـوب تـسـوقُ المـاءَ والـبـردا[3]

ولذلك قال ابن رشيق وانا استحسن هذين البيتين جداً.

---

(١) العمدة، ١/ ٢٨٩ – ٢٩٠.

(٢) اسرار البلاغة للجرجاني، ص ١١٦.

(٣) العمدة، ١/ ٢٩٤ – ٢٩٥.

التقابل والتخالف:

تعتمد دراسة التقابل والتخالف على دلالة اللغة ومكانتها نتيجة صلتها بالسياق الذي تقع فيه ودورها في خلق الدلالة وانتاجها لتعمل على اظهار النص بصورة تجعله قريب الفهم حتى يتمكن النص من التأثير في المتلقي نفسياً وجمالياً ليساعده على الدخول في تجربة المبدع ومعايشته لهذه التجربة.

ولذلك فإن دراسة التقابل والتخالف تتضمن وحدات تعبيرية لرصد علاقاتها التي تشكلت «كحصيلة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشاعر الخاصة، فهناك انطباع يختزنه العقل عن العالم، وكلما ابتعث الشاعر هذا الانطباع أدى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميزة ربما كان التقابل أبرز نتائجه، وهذا التقابل يشكل أنساقاً تكون أعمق من الدلالة السريعة التي يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الادبي، وهذه الانساق تمثل بنية موازية- من حيث البناء اللغوي- لبنية الدلالة، فيكون بينهما تماس يؤدي إلى تماثل، ويكون بينهما تقاطع يؤدي إلى التقابل، وغالباً ما يؤدي إلى بروز النزعة الشعرية، ثم يتنامى هذا التصور لتتحد علاقات التشابه والتضاد على صعيد التصور الكلي للدلالة فيكون الناتج رؤية الخطاب الأدبي في جوهره القريب من الحقيقة»[1].

إن البناء اللغوي يتشكل من أنظمة تعبيرية وعلاقات داخلية تتشابك لشتكل عالماً من الدلالة عن طريق المقابلة بين العبارة القياسية والانحراف لاصدار الحكم على طبيعة هذا البناء للتعرف على اتجاهاته الذي يستمده من السياق.

لقد اتخذ التقابل والتخالف اشكالاً متنوعة عند ابن رشيق تناولها من خلال الوحدات التعبيرية التي تتقابل أحياناً وتختلف أحياناً أخرى تبعاً لطبيعة تحركها ودورانها في النص، وتبعاً لقوة مدلولها الذي تستمد منه هذه القوة «لأن الشاعر قد يعمد أحياناً إلى خلق تقابلاً سياقياً بالاعتماد على الذاتية في ادراك الوان التخالف لا التضاد، وهنا

(١)بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ١٥١.

يكون له فضل الكشف وفضل التركيب»[١].

ولذلك فقد وقع التخالف عنده في أشكال أهمها:

١- الطباق.

٢- التسهيم.

أما أشكال التقابل التي وردت عنده فهي:

١- المقابلة.

٢- التقسيم.

٣- الاستثناء.

ومن المحاور التي تناولها ابن رشيق في التخالف «الطباق» وكما عرفه هو أن يأتلف الكلام في معناه ما يضاد في فحواه، والمطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر، الا قدامة ومن اتبعه فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً. فقد عرف الاصمعي المطابقة في الشعر فقال: أصلها وضع الرجل في موضع اليد في مشي ذوات الاربع وأنشد لنابغة بني جعدة:

وخَيلٍ يُطابِقنَ بالدّراعين

طباق الكلاب يطأن الهراسا[٢]

ولذلك فإن معنى المطابقة في كلا الأمرين هو تضاد في المعنى، هذا التضاد الذي يخضع لقوانين الحياة الاجتماعية وبعض الاعراف التي تقترب إلى حد القوانين.

تناول ابن رشيق الطباق عبر محاور وأبعاد مختلفة وقع الطباق في بعضها تضاداً حقيقياً كما في الالوان، وأحياناً أخرى تكون المطابقة خفية وهي التي يكون فيها الكلام

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٢.

(٢) العمدة، ٢/ ٥ – ٦.

ملزوماً للتقابل كالتي تقع من خلال الابعاد الزمنية أو الذهنية وغيرها. إن محور اللون الذي استخدمه ابن رشيق لرسم ملامح الطباق، قد وقعت المطابقة فيه متضادة تماماً، حيث يمثل كل عنصر اتجاها مغايراً للآخر، كقول كثير بن عبدالرحمن يصف عينا[1]:

وعن نجلاءَ تدمع في بياضٍ
إذا دمعتْ وتنظرُ في سَوَادِ

فالبياض والسواد صفتان متلازمتان لوجود مفارقة في المعنى والشكل فوجود الابيض يستدعي حضور الاسود وبالضرورة، مما يحتم انجذاب الذهن من الحضور الذهني في البياض إلى الغياب الذهني في السواد لتشكيل عالماً من الحركة المزدوجة المستمرة.

وتقع المطابقة عبر الالوان لتشكل تضاداً أقل حدة في تنافر الألوان، فيشكل كل لون دائرة مستقلة يتحرك فيها كقول عمرو بن كلثوم[2]:

بأنا نُوردُ الرايات بيضاً
ونُصْدِرهُنّ حمرا قد رَوينا

فالبياض والسواد ضدان، وسائر الألوان يضاد كل واحد صاحبه، والبياض ضد السواد على الحقيقة بينما الالوان الاخرى لا تمثل مصدراً لغيرها فهي تشكيل وازدواج من ألوان اخرى، ولذلك فالبياض لا يتضاد تماماً مع اللون الاحمر لأن الاحمر ينصبغ ويصبغ، ولكن ورود اللون الاحمر في العجز يمثل تضاداً على مستوى الصورة العامة، فالرايات التي تخوض المعركة لكونها في بدايتها بيضاء لامعة، ولكنها لكثرة قتالها وخوضها المعارك تعود حمراء قاتمة قد لونها الابطال بدم الاعداء، ولم يكن مجرد تلوين للبياض وإنما يبين أن الراية قد ارتوت من الدم الاحمر فاصبحت قاتمة قريبة للسواد،

---

(١) العمدة، ٢/ ٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١١.

ومما يدل على قوة التضاد والتطابق هو أن الحضور الإنساني قد تمثل في الشطرين وبشكل فعال وقوي بقوله «بأنا والنون في «نصدرهن» يضاف على ذلك ارتباط كل من الضميرين بفعل متضاد أيضاً فالفعل «نورد ونصدر» يمثل كل منهما شريحة متناقضة تعمل بشكل آلي ودائري وذلك لوجود الرابطة بينهما وهو «الواو» مما يؤدي إلى حدوث شيء من التكرار في الاداء لوجود تقابل حركي بين هاتين الوحدتين.

ومن الابعاد الاخرى التي وقع بها الطباق البعد الاجتماعي الذي يقوم على نقل بعض الظواهر الاجتماعية وايجاد صورة من التضاد بين الانا والمجتمع كقول زهير[١]:

لَيثٌ بِعثَّرَ يصطادُ الرَّجالَ إذا
ما الليثُ كذَّبَ عن أقرانهِ صَدقَا

فيتخذ المبدع في احراز الدلالة الاجتماعية التقابلية بين وحدتين هما الصدق والكذب حيث تخالف كل منهما الأخرى دلاليا ومعجمياً، وللكشف عن علاقات التخالف لا بد من التحرك في المستوى الداخلية للبنية بين متقابلين، وكذلك لا بد من تحرك ذهني يلازم عملية التخالف وهي الحضور والغياب اذ أن الحاضر يعادل بالضرورة طرفاً غائباً ومن هنا يكون التأثير الدلالي مزدوجاً من حيث يؤدي الحاضر دوره التعبيري ثم يتبعه الغائب باداء دوره من خلال حركة الذهن ومن هنا يكون هذا الاداء على مستوى كبير من الثراء والغنى الذي يؤكد شاعرية الشاعر وشاعرية صياغته في آن واحد»[٢].

وتتجلى عملية الحضور والغياب في البعد الاجتماعي في قول الشاعر[٣]:

أنتَ للمالِ اذا أمسكتَه
فاذا انفقتَه فالمالُ لك

---

(١) العمدة، ٢ / ٦.

(٢) بناء الأسلوب، ٢٣٧.

(٣) العمدة، ٢ / ٨.

فالتمهيد التعبيري يبدأ من السطر الأول حيث يبدو تجليات الذات وسيطرتها فيعلن الضمير (أنت) بداية لحركة الصياغةالدلالية ثم يمتد هذا الضمير إلى العالم المادي لتنتهي عنده حركة هذه الصياغة لتشكل وحدة تعبيرية مستقلة، تبدأ حركة أخرى أقوى وأكثر حضوراً للذات وذلك من خلال أداة الشرط التي لا تتحرك الا من خلال وحدة تعبيرية قوية تثير الحدث وتحركه لتلتقي مع صيغة مشابهة لتأكيد هذا الحضور «اذا أمسكته واذا انفقته» مع أن الصياغتين متخالفتان في المعنى فالامساك حضور والانفاق غياب، وتعود الدلالة للازدواج مرة أخرى من خلال صيغة مماثلة تتحرك افقياً بتقديم الاسم الذي يوحي بطبيعة البناء اللاحق حيث يتزامن مع نفس الصيغة «أنت للمال» تقابل «المال لك» ولكن الدلالة بينهما لا تلتقي لارتباط كل منهما بوحدة تعبيرية مختلفة ومتناقضة «فأنت للمال» ترتبط «باذا أمسكته» و«المال لك» ترتبط «باذا انفقته».

ومن محاور علاقات الطباق محور البعد الزمني وقد شمل هذا المحور المسافات والماضي الحاضر وذلك ليستطيع الشاعر من خلالها رسم تجاربه لقول كثير بن عبدالرحمن[1]:

ووالله ما قاربتُ إلاّ تباعَدتْ

بصَرمٍ ولا أكثرتُ إلاّ أقلّتِ

ومع أن التطابق بين «قارب وباعد» الا أنه جعلهما بلا حدود ونهايات ليتمكن من رسم معالم الحب والمحبين وما يدور فيها من هجر ووداع فهذه المظاهر تكاد تتشابه في عالم العشق، وحتى يتمكن الشاعر من رسم صورة واسعة للجفوة وتلهف المحب، ربط صورة التضاد الاولى بالاكثار ليعبر عن عدد مرات التقارب التي كان يحاولها مع محبوبته والتي لا تحصى ولا تعد، كما أنه ربط التباعد بالاقلال ليزيد الصورة نفوراً بسبب جفوة هذه المحبوبة له ورفضها مبادلته الحب والمشاعر بل إن تباعدها كان باصرار وعناد «بصرم» وقد جعل الفوارق شاسعة بين هاتين الحالتين «القرب والبعد» من خلال فصله بينهما بالاداة «الا» لترضيح بعد الشقة بينهما ونفي امكانية تلاقيهما.

---

(١) العمدة، ٢/ ٨.

ويتخذ من البعد الزمني عالماً من الازدواجية والاستمرار في الحركة ليعبر بذلك عن حركة الزمن المستمرة التي لا تنقطع فكل قديم حديث في زمنه كقول ابن المعتز[1]:

هـــــواىَ هــــوىً بـــاطِـــنٌ ظــاهِـــرٌ

قـــديمٌ حـــديـــثٌ لـطـيـفٌ جَـلـيـلْ

فتبدو حركة الزمن الدائرية المستمرة في تراكمات الزمن الاكيدة غير المنغلقة للتعبير عن تواصل الحياة بكل أشكالها فالباطن قديم والظاهر حديث، ولذلك تتجسد صورة الاستمرارية بأن كل من هذه الوحدات التعبيرية «قديم حديث» وكأنها قالب واحد لا فواصل بينهما مستمرة الحركة ويتجاوز الطباق هذه المحاور إلى محور لغوي يقوم على جزئيات اللغة ومكوناته كقول الطائي[2]:

مـهـا الـوحـشِ إلاّ أن هـاتـا أوانـسٌ

قـنـا الخـــطّ إلا أنّ تـلـك ذَاوبـــلُ

فطابق «بهاتا وتلك» واحداهما للحاضر والآخر للغائب، فكانتا في المعنى نقيضين وبمنزلة الضدين، فأحدهما للقريب والأخرى للبعيد المشار إليه.

ومثل ذلك قول أبي الطيب يذكر خيل العدو الزاحف للحرب[3]:

ضــربـنَ إلـيـنـا بـالـسـيـاط جـهـالـةً

فـلـمـا تـعـارفـنـا ضــربَـن بـهـا عـنـا

فقوله (ضربن الينا) مجئ اقدام، وقوله «ضربن بها» ذهاب فرار وهما ضدان في المعنى بينما في الشكل متجانسان، ولكن ارتباط كل منهما بقرينة هي التي اكسبته تضاداً اقوى فشبه الجملة «الينا» تعني المجيء والاقبال بينما «بها عنا» تفيد الذهاب والفرار.

(١)المصدر السابق، ٢/ ٨.

(٢)العمدة، ٢/ ٩.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٩.

وتأتي صورة البعد الديني الذي يقوم على أن اللفظتين المتضادتين ترتبطان بدلالات تعود إلى أمور دينية، كما في قول الشاعر[1]:

وانـي لا غـنَـى الـنـاسِ عـن مُـتـكـلِّـفٍ
يـرى الـنـاسَ ضُـلاّلاً ولـيـس بمـهـتـدي

فجاء التقابل بين بعض الاعمال الدينية الشكل تضاداً في السلوك فالضلال عكس الهداية، ولذلك تشكلت كل دائرة في عالم يناسبها فالضلال يتشكل في عالم الغياب الآني الذي يشير بولادة عالم لحضور الفعال عالم الهداية والنور.

أما المحور الذهني فيتجسد من خلال التحرك الداخلي للصياغة لتبقى فاعليتها قوية مؤثرة كما في قول كعب بن سعد يرثي أخاه[2]:

لـقـد كـان أمـا حِـلـمـه فـمـروحٌ
عـلـيـنـا وأمـا جـهـلـه فـعـزيـبُ

فتتخذ صورة الطباق شكلاً ذهنياً يتحرك داخلياً بين «الحلم والجهل» واستطاعت الاداة «أما» أن تجسد هذه الصورة في شكلين متقابلين عبر وحدات تعبيرية تمثل الاولى «حلمه مروح علينا» لترسم معالم هذا المرثى وخصائصه وتبرزها بالانتشار والتحرك اما الوحدة الثانية فهي «جهلة غريب» لتنفي الجهل وتزيد الحلم ثباتاً وتأكيداً.

ويقع ضمن محور التحالف ما يسمى «طباق السلب» والذي تأتي فيه احدى اللفظتين مثبتة والاخرى منفية «وهذه الالفاظ لا تشكل نواة للتقابل والتخالف» وانما يتم ذلك من خلال المفهوم لا المنطوق فقولنا (اعلم) يتقابل مع قولنا (لا أعلم) من حيث المفهوم، لأن المفهوم الثاني أجهل»[3].

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٤.

(٢) العمدة، ٢/ ٩.

(٣) بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٥٢.

ويتم خلق طباق السلب عن طريق أدوات النفي المعروفة مثل «لا ولم ولن» وغيرها لتقوم بعملية تشكيل طباق السلب وذلك كقول الشاعر[1]:

أمـــؤثِـــرةُ الـــرجـــالِ عـلـــىَّ لـيَـلـى

ولم أُوثـــــرْ عـلـى لـيـلـى الـنـسَـاءَ

فيقع التطابق بالسلب والايجاب من خلال خلق التناقض وتأكيده على المستوى الايجابي الذي وقع في ايثار ليلى للرجل عليه، ولكن هذا المعنى ينتفي في عجز البيت ليشكل وحدة تعبيرية مغايرة رافضة للأولى، بأنه لم يؤثره عليها أجناس النساء لتمثل عملية انطفاء وخمود للحالة الأولى.

وقد استخدم اداة النفي «لا» لتحقق عالماً آخر من طباق السلب كقول البحتري[2]:

يـفـيـضُ لي مـن حـيـث لا أعـلـم الـهـوى

ويـســري إلىَّ الـشـوقُ مـن حـيـث أعـلـم

فقدم النفي في البداية للتأكيد على رفضه للواقع الذي يصوره ليستطيع كبح جماح الفعل «يفيض» الذي يرتبط بالهوى للتحقيق الحضور والغياب على صعيد واحد عبر انتقال الضمائر من الغائب إلى المتكلم، وينسحب هذا التشكيل للضمائر في العجز مع اختلاف في عدم اقتران الفعل باداة النفي.

التسهيم:

ومن محاور التخالف «التسهيم» وقد اطلق عليه البلاغيون العرب اسماء متنوعة «ومنهم قدامة الذي سماه التوشيح والموشح، وعند ابن وكيع المطمع، وعلي بن هارون هو الذي يسميه التسهيم والمسهم»[3].

(١) العمدة، ٢/ ٨.

(٢) العمدة، ٢/ ١٢.

(٣) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لابي القاسي السجلماسي، تحقيق د. علال الغازي، مكتبة

أما ابن رشيق فيرى أن للتسهيم أنواع: منه ما يشبه المقابلة، وهو الذي اختاره الحاتمي، نحو قول جنوب أختِ عمروٍ ذي الكَلْبِ:

فأقسم يا عمروُ لو نبهّال
اذاً نبَهها منك داءً عُضالا

إذا نبّهها ليثَ عريسةٍ
مُفتِيا مُفيِدا نُفُوسا ومالا

وخرقٍ تجاوزت مجهولة
بوجناءَ حرف تشكّي الكلالا

فكنت النهارَ به شمسَه
وكنتَ دجُى الليل في الهلاَلا[1]

فاعتمد على اجراء التخالف بين الليل والنهار، حيث ينطوي كلا منهما على معنى مغاير للاخر، فعالم الليل له حدود خاصة تختلف عن عالم النهار، ولذلك فقد وقع التخالف في المعنى.

ويتضح التخالف عنده في ايجاد صورة متنافرة بين طرفين متنافرين متضادين كقول الخنساء[2]:

ونلبس في الحرب نسجَ الحديد
ونلبس في السلم خَزا وقَزّا

«فالحرب» والسلم معنيان متخالفان يصعب اقامة حدود مشتركة بينهما، لاختلاف البنية التحتية بينهما، فمعنى الحرب في المعجم يختلف عن معنى السلم «ومن الواضح

المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠.

(١) العمدة، ٢/ ٣١.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٣٣.

أن الاسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجنسين رئيسيين من الجمال وهما الانسجام والاختلاف ويسود التطابق في التركيب على حين يكون التقابل هو السائد في القاموس»[1].

ويتخذ التخالف من عالم اللون وسيلة لابراز جوانبه ومظاهره، لايجاد مفارقات عميقة بين طرفي التخالف كما في قول الخنساء[2]:

بيض الصِّفاحِ وسُمرِ الرما

حِ بالبيض ضرباً وبالسمر وَخْزا

فدلالة البياض تتضاد وتتخالف مع «السمر» وهذا التضاد يجمع تضاداً آخرَ هو ارتباط البياض بالصفاح وارتباط السمر بالرماح لتتوسع فجوة المفارقة بينهما، وليعمل كل منهما في دائرته مستقلة تبعده عن الاخر.

وينطوي التخالف على مفارقات زمنية، تتحرك في السياق من خلال عالم الزمن المتغير في حركته، هذه الحركة المستمرة التي لا تنقطع دوائرها بل تزداد اتساعاً مع تعاقب الايام كقول الشاعر[3]:

لو أنني أُعطِيتُ من دَهريَ المنى

وما كل من يعطى المنى بمسدد

لقلت لأيام مضين: ألا ارجعي

وقلت لأيام أتين ألا أبعدي

فتتحرك عملية التخالف بشكل حتمي عبر حدود الزمن الثابتة التي لا يستطيع الإنسان أن يغير في جريانها، وهي حركة مستمرة فالأيام الماضية لا يمكن أن تلتقي مع

(١) علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر، ترجمة د. محمود جادر الرب، ص ١١٧.

(٢) العمدة، ٢/ ٣٣.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ٣٤.

الأيام الآتية، وذلك بسبب ديمومة الحركة واستمراريتها، كذلك نلاحظ هذا في قول الشاعر «ألا ارجعي» التي تتساوى سياقياً مع «ألا أبعدي» فهي تتساوى من حيث الشكل الا أنها تختلف في المعنى اختلافاً واضحاً، فجاء التركيب معتمداً على دال حاضر يتساوى شكلياً مع دال غائب فيؤدي دوره في صنع التقابل واظهار المفارقة، لكن يظل التزواج بين الدلالتين قائماً في بنية التركيب مما يساعد على تكثيف المعنى من ناحية وتجسيده من ناحية أخرى»(١).

ولذلك نلاحظ أن (أيام مضين) تتشابه شكلياً مع (أيام آتين) كما أن (ألا ارجعي) تتشابه مع (ألا أبعدي) ولكن التخالف يعتمد على بنية ذهنية قوية ينتقل فيها المبدع من حالة النسيان باستخدامه الفعل (مضى) الذي يتضمن صيغة الغائب، إلى حالة التذكر والاستشراف باستخدامه الفعل (أتى) فيتحرك الذهن من الغياب إلى الحضور وبشكل دائم.

التقابل:

يقوم التقابل على التناسب بين وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى وذلك لتشكيل دلالة قوية متضادة وليتم ايجاد لون من التلاحم بين الطرفين، فتداخل الأول في الثاني «وأساس هذا التداخل هو اهتزاز الدلالة في كل من الطرفين بحيث يفقد كل منهما جزءاً من خواصه الدلالية فيصيرا إلى شيء قريب من الاتحاد، ولا يمكن احداث ذلك الا اذا سبقه عمل ذهني يهيئ له أن يستقر في التركيب ويؤدي دوره على مستوى السطح، أو مستوى الباطن»(٢).

والعمل الذهني لا بد وأن يتصل بالحواس وقدرتها على ادراك عناصر الوجود وما فيها من تناظر أو تقابل، ومن ثم يصبح هذا الادراك قادراً على تجاوز المواضعة الذهنية إلى خلق عناصر اتصال جديدة بين المفردات نتيجة لاتصال الحواس وتداخل

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧٣.

مدركاتها، ثم انعكاس كل ذلك على التركيب ليكتسب هو الآخر بعض هذا التداخل، بحيث يضيع الفرق بين الاسود والابيض ويصبح كل منهما ممثلاً للآخر على نحو من الانحاء»[1].

ومن المحاور التي تقوم على التقابل ما يسمى بالمقابلة وقد عرفها ابن رشيق بأنها «مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام بما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجئ في الاضداد، مثال ذلك:

فيا عجباً كيف اتفقنا فناصحٌ
وفيٌّ ومطويٌّ على الغلِّ غادرُ

فقابل بين النصح والوفاء بالغل والغدر»[2].

وقد جاء التقابل عند ابن رشيق من خلال اعتماده على بنية تعبيرية تقابلها بنية تعبيرية أخرى، تمثل هذه البنيات موقفاً متضاداً، ويأتي هذا التقابل في أشكال متعددة وأبعاد مختلفة ومن هذه الاشكال البعد الاجتماعي كقول النابغة الجعدي[3]:

فتىً تمَّ فيه ما يسُرُّ صديقَه
على أنّ فيه ما يسوءُ الأعاديا

فقابل بيسر بسوء وصديقه بالاعادي لتمثل طرفين مضادين تربطهما بروز الذات وقوتها وقد بدا ذلك منذ الكلمة الاولى «فتى» وتسير هذه الذات بشكل أفقي لتطغى على معظم دلالات التقابل لتمثل عاملاً من عوامل التوازن السلبي والإيجابي بين وجهي الذات، وجه السرور بالحزن و الصديق بالاعادي، لترسم معالم الذات الإنسانية وتبين طبيعتها التي تتركب منها في كل الأحوال.

---

(١)بناء الأسلوب، د. محمد عبدالمطلب، ص ٢٧٣.

(٢)العمدة، ٢/ ١٥.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ١٦.

وتتكثف دلالة التقابل لاقتراب المسافة بين الوحدات التعبيرية إلى درجة التلاحم والاندماج كقول بكر بن النطاح[1]:

أُذكـــى وأُوقـــد لـلـعـداوةِ والـقـرى

نـاريـن نـارَ وغـىً ونـار زِنـاد

فتأتي الذات الفاعلة مسيطرة على جميع الدلالات لتتحكم في توزيعها، ويبدو ذلك واضحاً في التجسيد الحقيقي للحضور الزمني عبر الفعل المضارع لتستطيع الانا رصد تحركات الفعل واقتراناته فجعل الاذكاء يرتبط بالعدواة والايقاد للقرى زيادة في توسع الدلالة وتعمقها.

وتتعمق الدلالة الاجتماعية لتصل إلى حد التوحد في ظل «الانا» فيصعب التمايز بين معاني الدلالة وأنواعها كقول عمرو بن معدي كرب الزبيدي[2]:

ويـبـقـى بـعـد حـلـم الـقـومِ حـلـمي

ويـفـنـى قـبـل زادِ الـقـومِ زادي

فيقوم التقابل على حتمية التلاحم والاندماج لتكوين شبكة من العلاقات المتداخلة بين الطرفين وذلك بسبب سيطرة الذات وقوتها على الرغم من أن الطرفين المتقابلين «يبقى بعد ويغنى قبل» يمثلان تضاداً حقيقياً لا سبيل إلى تلاقيه وتوحده لأن كل واحد منهما يعمل في اتجاه خاص به، ولكن الفناء ضرورة حتمية للبقاء فهو قادر على استيعابه واحتوائه كاستيعاب الحلم للجهل واستيعاب الكرم للبخل، ولذلك نلاحظ تعالي «الانا» وانطلاقها لاحتوائها للمفاضلة التي تبرز من خلال «بعد حلمي» و«ويفنى زادي».

ومن محاور التقابل «المحور الديني» الذي يعتمد على استخدام الشاعر لدلالات تمتد أصولها إلى المعجم الديني وذلك كقول الشاعر[3]:

---

(١) العمدة، ٢/ ١٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٦.

(٣) العمدة، ٢/ ١٧.

ما أحسن الدينَ والدنيا اذا اجتمعا

وأقبحَ الكفرَ والافلاسَ بالرجل

فقابل بين «الدين والدنيا» والتي تمثل وحدة مستقلة لتتلاحم مع وحدة أخرى هي «وأقبح الكفر والافلاس» وعملية التقابل بدأت بأداة التعجب «ما» التي تعمل على اثارة الذهن وتحريكه لمعرفة الامر التعجب منه، لتفصح هذه الاداة عن نفسها في رسم صورة مثالية للتعجب الذي يقوم على الجمع بين الدين والدنيا وهو أمر يصعب على الإنسان تحقيقه لطغيان الجانب الدنيوي على الديني وتعلقه بالدنيا، ولصعوبة هذا الارتباط، ولذلك فقد ارتبطت اداة التعجب بصيغة فعلية تثير الذهن فتحركه وتحثه على العمل للوصول إلى مرحلة اجتماع الدين والدنيا.

وبانتهاء هذه اللوحة التعجبية تأتي حلقة أخرى في عجز البيت ليتجسد رؤية شمولية للواقع الإنساني الذي يقوم على ثنائية الحياة، فتبرز من خلال الكفر والافلاس»، حيث يسبقها الحكم الذي يعطي الدلالة تميزها، وهو حكم يقوم على التقابل بين الحسن والقبح، لترتبط كل صورة بما يلزمها فيرتبط الحسن بالجمع وبين الدين والدنيا، ويرتبط القبح بالجمع بين الكفر والافلاس.

وتتسع أبعاد المحور الديني لتغطي الكلمة مساحة أوسع من معناها الاصلي كما في قول يزيد بن محمد المهلبي لسليمان بن وهب[1]:

فمن كان للآثام والذلِ أرضُه

فأرضُكُمُ للأجرِ والعزِّ معقِلُ

فتأتي محاور التقابل من خلال ثنائيات ضدية هي «الاثام والاجر» «والذل والعز» ولكن توزيع الشاعر لهذه الثنائيات لم يكن متضاداً بل كان متناسباً فالاثم والذل يجمعهما، الكره والنفور بينما الاجر والعز تجمعهما دائرة الثواب والحسن والقبول،

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ١٧.

وقد لجأ الشاعر إلى ذلك كي يستطيع خلق موازنة بين مظهرين من مظاهر الحياة الإنسانية التي تتلاقى في أصولها مع أصول دينية.

ويشمل التخالف البعد الزمني ويتحرك هذا البعد في حدود الزمن المختلفة كالأوقات بأشكالها المتنوعة، وقد استخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الخاصة عبر هذه الحدود كقول يزيد بن محمد المهلبي في الغزل[1]:

إن تغيبي عني فسَقْيا ورعَيا

أو تَحُلِّي فينا فأهلاً وسهلا

فيعبر عن مظهرين من مظاهر الحياة الإنسانية هما «الرحيل والبقاء» وهذان المظهران يحكمهما الزمن ويقيد حركتهما لتستمد كل طاقتها من دائرة الزمن، فيتضمن الرحيل «أن تغيبي» غياب الزمن والتحرر من سيطرة الفعل وانفلاته من قيوده بينما يتضمن الحلول «أو تحلي» حضور الزمن وتلازمه وتحكمه في حركة الفعل المستمرة التي لا تنقطع، ولذلك تشكل هذه الوحدات التعبيرية بنية ثنائية تقوم على غياب الزمن وحضوره، لأن الحضور والغياب هنا لا يمكن اجتماعهما، فحضور طرف ينفي حضور الآخر.

وقد يقع الزمن في التقابل بلا حدود لتشابه الازمان وتماثلها فلا فرق عند الشاعر بين اليوم والساعة والحول كقول العباس بن الاحنف[2]:

اليومُ مثلُ الحولِ حتى أرى

وجهكِ والساعةُ كالشهر

فتتشابك فاعلية الزمن وتتحرك من أصغرة وحداته (الساعة، اليوم) «فهي أقل الازمان كثافة زمنية، حتى تصل حركته إلى أكبرها طاقة هي «الشهر» و«الحول» الذي

---

(١) العمدة، ٢/ ١٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ١٧.

يشهد كثافة زمنية واسعة، ولذلك فقد ربط بين دوائره ووحداته فجعل الساعة من اليوم كالشهر من الحول، للتعبير عن رفض الشاعر الاحتكام إلى عالم الزمن الذي يتحكم في مصير علاقاتها الإنسانية مع محبوبته، ولذلك فقد صور حركة الزمن بالمتثاقل والبطئ.

وتتسع محاور الزمن لتشمل وحدات زمنية أوسع لبيان أن هذه الازمان وإن بعدت الشقة بينها ما هي الا تراكمات متوالية لصورة اليوم والساعة كقول محمد بن أحمد العلوي»[1].

لا تـؤخـر عـنـي الجـوابَ فـيـومـي

مـثـل دهـر وسـاعـتـي مـثـل شـهـر

فيتوالى رفض الشاعر لسلطة الزمن بأداة النفي «لا» التي تنفي الخضوع والاستسلام، لأن الزمن من طبيعته التباطؤ وعدم الاحساس، ولذلك تتساوى وحدات الزمن عنده لانها لم تعد قادرة على التغيير والتحرك الذي ينتظره الشاعر ويتمناه.

التقسيم:

ومن محاور التقابل ما سماه البلاغيون التقسيم وهو كما عرفه ابن رشيق «استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به كقول بشار يصف هزيمة:

بـضـرب يـذوق المـوتَ مـن ذاق طعمَه

ويـدرك مـن نجّـى الـفـرارُ مـثـالبِـه

فـراح فـريـق في الإسـارِ ومـثُـلـه

قـتـيـلٌ ومـثـلٌ لاذَ بـالـبـحـر هـاربـه

(١) العمدة، ٢/ ١٧.

فالبيت الاول قسمان: إماموت واما حياة تورث عاراً ومثلبة، والبيت الثاني ثلاثة أقسام: أسير وقتيل وهارب، فاستقصى جميع الأقسام[1].

وقد تنوعت مفردات التقابل في التقسيم فجاء بعضها ثلاثياً كما في قول نصيب:

فقال فريق القوم: لا وفريقهم

نعم وفريق قال: ويحك ما ندري[2]

فيتحقق التقابل بين (لا ونعم) ثم يمتد في شكل تخالفي إلى (ما ندري).

وقد يكون التقابل الثلاثي متصلاً بالهيئة من كل جهاتها كقول الاسعر بن حمران الجعفي يصف فرساً:

أما اذا استقبلته فكأنه

بازٍ يكفكف أن يطير وقد رأى

أما اذا استدبرته فتسوقهُ

ساقٌ قموصُ الوقع عارية النَّسَا

أما اذا استعرضته متمطراً

فتقول هذا مثلُ سِرحانِ الغَضَا[3]

وقد فضّل عليه ابن رشيق قول امرئ القيس:

إذا أقبلَتْ قلت دُبَّاءة

من الخُضرِ مغموسة في الغُدُرْ

(١) العمدة، ٢/ ٢٠ – ٢١.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢١.

(٣) المصدر السابق، ٢/ ٢٢.

وإن أدبَرتْ قلتُ أثفيِة

ململمة فليس فيها أثرْ

وإن أعرضت قلتُ سْرعُوفة

لها ذنبٌ خلفها مُسبَطر[1]

ويقوم التقسيم عنده على تتابع التقابل وترابطه مع الزمن، ويعمل على خلق التناسب بين هذه الوحدات التقابلية كقول عنتره:

ان يلحقوا اكررُ وإن يستلحموا

أشددْ وان يُلَفوا بضنكٍ أَنزل[2]

فيأتي التقابل الثلاثي متتابعاً متناسقاً للتأكيد على سيطرة الذات وقوتها في التحكم بتداخل الافعال والابتعاد بها عن تأثير الزمن وفعالية، لتعمل كل وحدة بشكل فعال وقوي.

ويقوم التقسيم- أحياناً- على اعادة البنية نفسها مع اختلاف في قرينتها زيادة في تأكيد الدلالة وسعة معناها كقول طريح بن اسماعيل الثقفي[3]:

إن يسمعوا الخير يُخفُوه وإن سمعوا

شراً أذاعوا وإن لم يسمعوا كذبوا

فجاء الفعل «يسمع» مكرراً في وحدات التقابل الثلاثة، وترتبط كل وحدة بدلالة توضحها وتميزها عن غيرها فارتبط الفعل «يسمع» الأول بالخير والثاني بالشر والثالث بالكذب، وتزداد دلالة الفعل «يسمع» قوة لارتباطها بادارة الشرط «ان» في كل وجوها

---

(١)العمدة، ٢/ ٢٣٧، الاثفية: صخرة مستديرة، سرعوفة: الجرادة.

(٢)المصدر السابق، ٢/ ٢٣.

(٣)المصدر السابق، ٢/ ٢٤.

لتقابل، كذلك وقوع جواب الشرط مباشرة دون تأخير لتشكيل بذلك وحدة تقابلية مستقلة تستوعب قوة اداة الشرط وفعاليتها.

ويعتمد التقابل في التقسيم على تتابع الاحداث الواعية من خلال تعدد بين التقابل فتشكل كل مفردتين تقابلاً مستقلاً، ولكن هذا الاستقلال يندرج تحت بنية عامة تستوعب هذا التعدد كما في قول الحارثي[1]:

فلا كمدى يفنَى، ولا لكِ رقة

ولا عنكِ إقصار، ولا فيك مَطمع

فيتعالق هذا التقابل الرباعي عضوياً بحرف العطف الواو، ونفسياً في سيطرة مشاعر واحاسيس الشاعر التي تعبر عن تجربة خاصة به تدور في عالم السلب، فتبدأ كل وحدة بأداة نفي «لا» وتتلاحق هذه الاداة بشكل مستمر حتى نهاية البيت مما يجعل ذهن المتلقي لا يحس فيها بأثر انقطاع أو انفصال.

وتشكل الحياة الإنسانية محوراً رئيسياً لصور التقابل عند ابن رشيق فيصف الوصال والصرم والحزن والشوق وغير ذلك من المظاهر، وكأنه بذلك يعبر عن وجوه الحياة المتناقضة المتقلبة التي تجمع في ثناياها صوراً شتى لجوانب الحياة الإنسانية، ولذلك يرتبط لك مظهر منها بما يناسبه أحياناً وبما يخالفه أحياناً أخرى ومن ذلك ما يقع في الاختلاف كقول العباس بن الاحنف[2]:

وصالكم صَرمٌ وحُبّكُمُ قِلىً

وعَطْفكم صَدٌّ وسلمكم حَرْبُ

فالوصال لايتناسب مع الصرم، والعطف لا يتناسب مع الصد وهكذا.

---

(١) العمدة، ٢/ ٢٤.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٢٥.

ويتخذ التقابل لونا من الاندماج والتوحد في عالم الدلالة، ولذلك فإن الصياغة التقابلية تتكرر مرة واحدة ثم بعدها تعتمد على قوتها وتلاحمها مع الوحدات الاخرى كقول البحتري[1]:

قِفْ مَشُوقا أو مُسعِدا أو حَزينا

أو مُعينا أو عاذراً أو عذولا

ولذلك فقد جاءت وحدة التقابل الأولى «قف مشوقاً» من خلال عالم الجملة الفعلية، ثم اندمجت الصياغات الاخرى وتوحدت مع الوحدة الاولى من خلال اداة العطف «أو» التي عملت على هذا الاندماج، فاحتلت مكان الفعل، ولذلك فكأننا نقول في كل وحدة «قف» فنقول «قف مسعدا، أو قف حزيناً وهكذا في كل وحدات التقابل.

من هنا يمكن القول إن التقابل في التقسيم اعتمد على التعدد في مستوياته المختلفة مما أدى إلى توسيع قاعدة الدلالة وذلك لاعتماد كل بنية تقابلية على نفسها.

الاستثناء:

ومن محاور التقابل ما يسمى بالاستثناء او ما يسمى عند البلاغيين (المدح بما يشبه الذم) ويتضمن تأكيد المدح بالاستثناء المنقطع، سواء أكان الاستثناء عن سلب ذم، أو عن اثبات مدح: فالأول كقول النابغة الذبياني:

ولا عيب فيهم غير أنّ سيوفهم

بِهِنّ فُلولٌ من قِراعِ الكتائب

فجعل فلول السيف عيباً، وهو أوكد في المدح.

والثاني كقول النابغة الجعدي:

---

(١) المصدر السابق، ٢/ ٢٦.

فتى كَملَتْ أخلاقُه غيرَ أنه

جَوادٌ فما يُبقي من المال باقيا[1]

ووجه التأكيد في الكل أمر واحد، وهو: ألا تدل بمفهومه على استيفاء جزئيات المستثنى منه، فإذا ذكر بعدها ما يظن أنه داخل فيه، وليس بداخل في الحقيقة، علم أنه لو كان صفة ذم، لكان أولى بالذكر مما يشبه الذم، فيعلم المدح بطريقتين: «منطوق ومفهوم وهو التاكيد»[2].

ويعتمد التقابل الداخلي في الاستثناء على المعنى النحوي الذي يلعب دوراً أساسياً في انتاج الدلالة، لأن المعنى النحوي بتشقيقاته يكاد يسيطر على كل عنصر لغوي ويرسم حدود علاقاته داخل التركيب، سواء تم ذلك بمعونة القرائن المعنوية أو اللفظية»[3].

ومن ذلك قول أبي هفان وقد تقدم به وجود غاية التجويد:

ولا عيب فينا غير أن سمَاحَنا

أضرّ بنا والبأس من كل جانب

فأفنَى الردى أرواحَنا غيرَ ظالم

وأفنَى الندى أموالنا غيرَ عاتب[4]

فقوله إن السماح والبأس أضر بهم ليس بعيب على الحقيقة، ولك تؤكيد مدح، ولكنه أجاد في قوله «غير ظالم، وغير عائب» وبذلك نلاحظ أن التركيب النحوي قد تحكم في دور الدلالة من خلال أداة الاستثناء «غير» فكان حضورها واضحاً بشكل بارز في الابيات السابقة فأدت إلى رسم حدود العلاقة بين هذه التراكيب.

---

(١) العمدة، ٢/ ٤٨.

(٢) الإشارات والتنبيهات للجرجاني، ص ٢٨٤.

(٣) بناء الأسلوب، ص ٢٧٤.

(٤) العمدة، ٢/ ٤٨.

وقد استطاعت التراكيب النحوية أن تغير مجرى التركيب فتنقله من دائرة الحسن والقبول إلى دائرة القبح والرفض، وذلك لشدة سيطرتها على تتابع الاحداث كقول ابن الرومي:

ليس له عيبٌ سوى أنه

لا تقع العين على شِبهِة[1]

فالتقابل قائم بين «العيب» وبين «لا تقع العين على شبهة» فجعل انفراده في الدنيا بالحسن دون أن يكون له قرين يؤنسه عيبا فهو يزيد توكيد حسنه، فاستطاعت الاداة النحوية «سوى» أن تجرده من كل العيوب لتخصص له عيباً واحداً من خلال تركيب أداة النفي مع الفعل الذي يقوي موقف اداة الاستثناء في خلق التمايز. ويقوم الاستثناء على وحدتين متقابلتين تتضمن الاولى العيب، يقابلها في الثانية المدح بما يشبه الذم كقول حاتم الطائي:

وما تشتكي جارتي غير أنني

اذا غاب عنها بعلها لا أزورها

سيبلغها خيري ويرجعُ أهلها

إليها ولم تُقصَرْ علىَ سُتُورهَا[2]

فتقع وحدة التقابل الأولى في «شكوى الجارة» تقابلها الوحدة الثانية عدم زيارته لها في غياب بعلها «وهذه صفة طيبة في الرجل الغيور، ويفصل بين هاتين الوحدتين اداة الاستثناء «غير» لتعمل على تغليب جانب على آخر لابراز المعنى المراد اظهاره بصورة تقوم على قدرة المبدع في تغيير التراكيب عبر أدوات النفي التي توهم السامع بتحقيق وقوع الفعل للوهلة الأولى، ولكنها تنطوي على جانب كبير من البراعة اللغوية في قلب المعنى وتغييره.

---

(١) العمدة، ٢/ ٤٩.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٤٩ — ٥٠.





الخاتمة

لم يكن ابن رشيق إلا ثمرة من ثمرات عصره البلاغية والنقدية فحاول من خلال كتابه العمدة أن يضع الحدود والأسس لعلمي البلاغة والنقد، ساعده في ذلك ثقافته الواسعة، وقريحته المتوهجة وذوقه السليم، فكان درة عصره، لأنه احتوى على نظرات تكشف عن خبرة ومراس بشؤون الشعر وقضاياه، كما تكشف عن اهتمام بجوهر البلاغة ومكنوناتها، ولا غرابة في ذلك، فهو شاعر له ديوان شعري، وهذا مما ساعد على رهافة حسه الجمالي.

ولذلك لم يكن اختياري لهذا الموضوع محض مصادفة، بل نتيجة دراية ودراسة دقيقة، لمحاولة الكشف عن ابداع هذا الناقد والبلاغي عن طريق الربط بين التراث القديم ومعطيات البلاغة المعاصرة.

وقع هذا الكتاب في أربعة فصول وتمهيد ومقدمة، بينت في المقدمة الدوافع التي دفعتني لاختيار هذا البحث والدراسات التي اعتمدت عليها بشكل رئيسي، ففتحت لي الطريق للكشف عن جوانب الابداع عند ابن رشيق من منظور عصري، كما بينت المنهج العلمي الذي اتخذته مسارا لهذه الدراسة.

أما في التمهيد فقد تناولت الاطار العام للأسلوب وتعريفاته المختلفة عند العرب والأوروبيين، كما رسمت صورة واضحة بسيطة لحياة ابن رشيق، فتحدثت عن ولادته وثقافته وآثاره العلمية، لرسم صورة واضحة عن بناء الذات عنده.

أما الفصل الأول فكان حول مفهوم التناص عند ابن رشيق، فقد بينت الدراسة أنه لم يغفل التعامل مع المعطيات العصرية المستجدة فكان يعيش عصره من منظور مستقبلي، فكان يعي ويدرك لغة التحاور مع النصوص أو الهجرة إليها، فتعامل مع النصوص التي استلهمها في العمدة من منطلق تداخل النصوص، الذي يتشكل عبر

صور وأشكال متنوعة كما يتضمن السرقات والإشارة والرمز حيث عملت هذه الوسائل على توضيح مفهوم التناص عنده وابراز جوانبه المختلفة، ليستطيع من خلال ذلك ربط الحاضر بالماضي، معتمداً على مخزونه الثقافي وذاكرته المتوهجة، فهو يؤمن بحركية النصوص وتداخلها، فكل نص ما هو الاصورة لنص سابق أو ثمرة لبذرة جذورها عميقة في التاريخ، كما يؤمن بتناسل القوالب الفنية التي استخدمها الشعراء فهي صالحة لكل زمان ومكان، ومن حق الشعراء التعامل معها دون حدود، وهذا ما دعاه إلى الاعتقاد بأن السرقة تقع في اللفظ فقط دون المعنى، لأنها عملية حتمية وعى المبدع بذلك أم لم يعِ، ولأن أي نص يشكل سلسلة من العلاقات والتداخل مع نصوص أخرى، وهذا التداخل يعمل على منح الحيوية والتجدد والنبض المستمر لها، لتبقى روافدها متصلة.

كما بينت الدراسة سبب اغفال ابن رشيق لجزئية من جزئيات التناص المتمثل في الاقتباس، فعللت ذلك بمجون ابن رشيق وخلاعته، وعدم اقامته للدين أي وزن أو اعتبار، لأن الاقتباس يحتم عليه استحضار آيات قرآنية وأحاديث نبوية.

أما الفصل الثاني فقد تحدثت فيه عن الشعرية ومضمونها عنده وكيفية تمثلها في كتاب العمدة، فبينت تطور هذا المصطلح وتعريفاته المختلفة، فأكدت عروبة هذا المصطلح وإن اختلفت ترجماته وتعددت مسمياته.

كما تناولت الدراسة المحاور التي تشكل الشعرية عند ابن رشيق فكان أهمها: البنية الإيقاعية وقد تشكلت عنده من خلال بنية الكلمة وسحرها الإبداعي في السياق الفني، واتخذت لذلك محور الوزن والقافية، فالوزن عنده ركن أساسي للشعر، بل وأعظم أركانه وأولاها به خصوصية، وهو عنصر جمالي لا بد منه لتحقيق الإيقاع الداخلي والخارجي المتذوق للجمال، ولكنه مع ايمانه بهذا الرأي الا أنه يرى امكانية حصول الايقاع بعيداً عن الوزن والقافية، وذلك من خلال بعض النماذج التي وردت في هذه الدراسة والقافية عنده شريكة الوزن، فلا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية، ولا تتضح أهميتها الامن خلال ربطها بالمعنى،لتشكل دوائر ايقاعية مستقلة تمنح البيت

الشعري طاقة متجددة وحيوية دائبة.بينت الدراسة أن القافية تمثل نهاية ايقاعية للسطر الشعري تحكم اغلاقه، الا أنها- أحياناً- لا تستطيع التحكم وضبط مفتاح هذا السطر، فتنفلت منه القيود غيرمحكمة الاغلاق، ويتضح هذا من خلال ما يقع به المبدع من القواء والاكفاء والايطاء والسناد، ولذلك فقد عدها ابن رشيق من عيوب الشعر، التي يجب على الشاعر أن يراعيها، كي تبقى البنية الايقاعية عند متلاحمة الاجزاء والاطراف.

وتحققت الشعرية عنده من خلال التركيب الداخلي للبنية، وهذا التركيب الذي يستمد قوته من التتابع الصوتي للكلمة، فيعمل على بعث التواصل والايحاء بين هذه الدلالات، وقد تمثل ذلك عنده من خلال التجنيس الذي يعتمد على البنية المفردة، الذي يعد أكثر الظواهر التعبيرية تأثيراً في تشكيل الإيقاع.

كما تشكلت بنية التركيب الداخلي عبر مستويات التضاد المختلفة التي تعتمد على العمليات الذهنية الواسعة التي تستدعي وجود عنصري الغياب والحضور، وهما عنصران متلازمان، وجود الاول يفرض حضور الآخر. وقد شكل هذه البنية إما من دلالة اللفظة المفردة، أو من خلال وحدات لغوية متناسقة.

كما ساهم التكرار في توسع دائرة الشعرية عنده، عبر اشارات تكشف عن بعض القوى الخفية في الكلمة، التي تشكل وحدة العمل الفني، وهذه الوحدة تمثلت في تكرار الاسماء والحروف، لاحداث نغمات انفعالية تكون في بنية التكرار نفسها، فاستطاع ان يمنح التكرار وظيفة فنية تخدم السياق وتمنحه طاقة ايحائية حيوية متحركة.

وبينت الدراسة أن الاتساع الذي ينطوي على المستوى العميق للسياق فينقل الوحدة اللغوية من طبيعتها المألوفة إلى مستوى ابداعي يخترق مثالية اللغة عن طريق العدول أو الانزياح، الذي يعطي المعنى دلالة واسعة متشابكة تعمل على توليد للمعاني، وقد بدا ذلك واضحاً من خلال المجاز والتشبيه والكناية، فاستطاع نقلها من المعاني الحقيقية إلى المعاني التخيلية، لترتقي بأسلوبها وكيفية تشكيلها.

كما اتضحت الشعرية عنده من خلال الفضاء الشعري، فهي الباب الموصل إليه، وذلك عبر بعض الصور كالحذف مثلاً، فيلجأ إليه المبدع لضرورات تفرضها عملية الابداع الأدبي عبر السياق، فتأخذ دلالالة واسعة، تعتمد في ذلك على اقامة علاقات متشابكة فيما بينها، وهذه العلاقات تعود في معظمها إلى قواعد نحوية، كما يعتمد الفضاء الشعري على عملية التقديم والتأخير الذي يعد انزياحاً سياقياً عن مستوى التعبير المألوف، ولكن ابن رشيق يرى أن عملية التقديم والتأخير مما يعاب على المبدع.

ويعمل البناء الخارجي للنص على المساهمة في التشكيل الشعري، وهذا البناء هو الذي يحدد المعالم الأساسية لهيكل النص العام، فوقف عند جزئيات هذا البناء كالمقدمة والخروج والالتحام الداخلي للنص، فهذه الجزئيات تعد عناصر أساسية في رسم الهيكل العام للنص، فتمنحه طاقة فعالة، ولذلك حتى تؤدي دورها بشكل فعال، نراه حدّها بقيود تضمن استمرارها، فدعا إلى ربطها بالمتلقي لأنها حالة الوعي الاولى التي تعيش في ذهنه، كما تمثل المخارج آخر ما يعلق في نفسه، ولذلك يجب على المبدع أن يحرص على شد ذهن المتلقي وجذب انتباهه من خلال المقدمة والخروج ليستطيع المبدع نقل المتلقي إلى عالم النص فيعيش في داخله.

كما بينت الدراسة أن الشعرية عنده تحققت من خلال «الاطار الدلالي الموسع» الذي يعتمد على الاستعمال الأدبي للغة وتوظيفها في وحدات فنية متناسقة تشكل هيكلاً وليس له الخروج عليها، فالنسيب مثلاً - يجب أن يكون حلو الألفاظ قريب المعاني غير كز ولا غامض..).

كما استطاع أن يحدد المعاني العامة التي تتحرك ضمنها هذه الاغراض كي تشكل اطاراً دلاليا موسعاً، فمثلاً مدح الكاتب يختلف عن مدح الوزير. ودعا ابن رشيق إلى ضرورة ربط هذه الاطر الدلالية بالمتلقي، ليستطيع نقله إلى عالم النص، فيصدر عليه الاحكام، ولذلك فقد وقف عند افضل بيت في المدح والرثاء وغير ذلك.

أما الفصل الثالث فكان في المبدع والمتلقي، فبينت الدراسة وجوه الابداع في العمل الفني وطرقه ووسائله المختلفة، كما وقفت عند المتلقي وصورته عند ابن رشيق وقد أقام اتصالاً روحياً بين المبدع والمتلقي عبر السياق الذي يعد مادة صالحة لرسم معالم الابداع في العمل الفني، الذي يمنحه الحيوية والتجدد، فالمبدع عنده هو الذي يستطيع خرق العادة والاتيان بما عجز عنه السابقون، أو هو الذي يستطيع التعايش مع معطيات العصر فيكون لنفسه نهجاً خاصاً بذاته فكان المبدع عنده هو المبتكر.

كما بينت الدراسة أن مهمة المبدع ليست هي النقل الحرفي، بل هي تجاوز لحدود العمل الحرفي بعيدة عن التصنع والتكلف، كذلك فإنه لا يكترث للمطامع والمكاسب من وراء عمله فالابداع عملية خلود ونقاء.

واستطاع أن يحدد الوسائل التي يستخدمها المبدع للتعبير عن ابداعه، كالنحو اللغة والعروض والفقه وغير ذلك، فيستطيع من خلالها تكوين شخصية متميزة عبر الفاظ خاصة له لا تعرف الا به.

كما يبين أن العصر يساهم في تنمية ذوق المبدع وتربيته، ولذلك فقد وقف عند بعض النماذج الفنية في الاستعارة، فبين أن بعضها تعافه النفس ولا تقبل عليه.

والمتلقي عنده عنصر ضروري لاتمام دائرة العمل الأدبي، فهو صاحب النص بعد أن يقذف به المبدع، فيبين مدى صلاحيته أو عدمها، ولذلك فقد كشفت الدراسة عن مهمة المتلقي عنده، فهي ليست متعة جمالية ولكنها عملية مشاركة وجودية للمبدع من خلال نصه، كما استطاعت الدراسة، أن تترسم معالم شخصية المتلقي فهو الناقد البصير، والقارئ «الواعي والخبير المتمرس كما يجب أن تتوفر في طاقات ايحائية وقدرة فائقة على تقبل كل جديد يطرحه المبدع عبر مستويات الابداع.

ويرى ضرورة ربط الأسلوب بالمتلقي ولذلك يجب على المبدع أن ينوع في أساليب تبعاً لطبيعة شخصية المتلقي، فمخاطبة البعيد ليس كمخاطبة القريب، وشعره للامير

ليس كشعره للوزير، وقد بين المواطن التي يجب فيها الربط كبناء القصيدة والاغراض الشعرية، فيجب على المبدع أن يراعي في مطالعه ومخارجه نفسية المتلقي.

أما الفصل الرابع «التكوين البديعي» فعرضت فيه لاهم جوانب هذا التكوين التي شملت التقابل والتخالف والإيقاع والتكرار والعدول، وقد برزت بشكل واضح من خلال وحدات لغوية، فالتخالف وسيلة من وسائل قدرة المبدع على ايراد المعنى بشكل متفاوت عبر صور كالطباق والتسهيم، حيث لم يقتصر التخالف على المعنى الظاهري، بل تعدى ذلك إلى مستوى البنية العميق الذي يفرز دلالة هذا التخالف، لتؤدي اللفظة دورها الأساسي في السياق.

والتقابل يعتمد أيضاً على وحدات تركيبية تساهم في توسيع دلالة التقابل، بل ومنحه طاقة حيوية متجددة، وذلك من خلال المقابلة والتقسيم والاستثناء.

وتحددت معالم التكوين البديعي أيضاً من خلال الايقاع، فيرى ابن رشيق أن كل لفظة تحمل في خباياها ايقاعات فنية تعمل على جذب انتباه السامع. وينتج الايقاع عنده من علاقات تتم داخل حدود العمل الأدبي، تترابط وتتشابك في وحدات فنية متجاورة تعتمد على الوزن والقافية والتصريع، وينتج احياناً من وحدة البيت الذي يشكل دائرة ايقاعية مستقلة. وهذه العلاقات تنتج أيضاً من خلال التجنيس الذي يعتمد على ثنائية صوتية تساهم في احكام الايقاع وتقويته.

ويساهم التكرار في عملية التكوين البديعي، فيعد صفة أساسية في خلق البنية الايقاعية، لانه يعتمد على كثافة الكمية المكررة التي تقع في اللفظ أكثر من المعنى، كما بين أن التكرار عملية تخدم السياق، ولم تأت عفوية وانما تصدر عن وعي وادراك المبدع، فله وظيفة فنية تبرز من خلال الموقف الشعري الذي ذكرت فيه.

ويتشابه مع التكرار بعض البنُى كالترديد والتصدير التي تساهم هي الاخرى في منح السياق طاقة حيوية تكسبه الاستمرارية.

كما يساهم مستوى العدول في تأطير التكوين البديعي، فيرى أنه انحراف عن الكلام العادي إلى المستوى المثالي وهذا العدول يتحقق في وحدات التشبيه والاستعارة والمجاز، فهي ارض صالحة لهذا المستوى.





المصادر والمراجع

- الإبداع العام والخاص، السكندر اروشكا، ترجمة د. غسان عبدالحي أبو فخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (مجلة عالم المعرفة)، كانون أول، ١٩٨٩.
- الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، د. شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.
- الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٨، ١٩٨٣.
- أدبية النص، د. صلاح رزق، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٨٩.
- أساس البلاغة. الزمخشري تحقيق عبدالرحمن محمود، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨.
- الأسس النفسية للابداع الفني، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨١.
- الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ص ١٩٨٨.
- الأسلوب، دراسة لغوية احصائية، د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤.
- الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧.
- الأسلوب، محمد كامل جمعة، مكتبة القاهرة الحديثة، ط٢، ١٩٦٣.
- الأسلوب والأسلوبية، بييرجيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت، د.ت.

- الأسلوب والأسلوبية، كراهم هاف ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العدد الاول، كانون الثاني، ١٩٨٥.
- الإشارات والتنبيهات، محمد بن علي الجرجاني، تحقيق د. عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٢.
- اعجاز القرآن، للبلاقلاني، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.
- الافكار والأسلوب، أ.ف تشيتشرين ترجمة د. حياة شرار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
- الالسنية (علم اللغة الحديث)، د. ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم، تحقيق شاكر هادي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٦٩.
- البديع، لابن المعتز، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، جار العهد الجديد للطباعة، ط٢، ١٩٥٨.
- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق وتقديم عبد العلي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
- البرهان في وجوه البيان، لابن وهب الكاتب، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، ١٩٦٩.
- البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٧٧.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، د. محمد عبدالمطلب، القاهرة، ١٩٨٨.
- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥.

- بنية اللغة الشعرية جان كوهن، ترجمة محمد المولى ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- بيان اعجاز القرآن (ثلاث رسائل في اعجاز القرآن) الخطابي تحقيق محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨.
- البيان العربي، د. بدوي طبانة، مكتبة الانجلو المصري، القاهرة، ط٦، ١٩٧٦.
- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق د. عبدالسلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١.
- تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية القاهرة، ١٩٥٤.
- تاج العروس، الزبيدي، تحقيق عبدالكريم الغرباوي، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٩.
- تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- تاريخ نشأة البلاغة العربية وأطوارها، د. عبدالعزيز عرفة، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٧٨.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- تاريخ النقد الادبي من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- تحت راية القرآن، مصطفى صادق الرافعي، القاهرة، ١٩٦٣.
- التركيب اللغوي للادب، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٠.

- تشريح النص، د. عبدالله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
- التفسير النفسي للأدب، د. عزالدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.
- التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- جدلية الافراد والتركيب، د. محمد عبدالمطلب، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٤.
- جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٤.
- حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- حركية الابداع، د. خالدة سعيدن دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- حلية المحاضرة، الحاتمي، تحقيق هلال ناجي، دار الحياة، بيروت، ١٩٧٨.
- الخصائص لابن جني، تحقيق د. محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.
- الخصائص الأسلوبية في كتاب المثل السائر لابن الأثير، رفيقة عبدالله رجب، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٩، (رسالة ماجستير مخطوطة).
- الخطابة لارسطو طاليس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.
- الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٥٨.
- دائرة الابداع، د. شكري عياد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧.
- دروس في الالسنية العامة، دي سوسير، تعريب صالح الفرماوي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.

- دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٥.
- دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
- دلالة الالفاظ، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤.
- دينامية النص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٧.
- ابن رشيق القيرواني (نوابغ الفكر العربي) عبدالرؤوف مخلوف، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٣.
- ابن رشيق الناقد الشاعر، عبدالرؤوف مخلوف، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- السرقات الأدبية، د. بدوي طبانة، الانجلو المصرية، القاهرة، ط١٩٧٥،٤.
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه محمد سعيد الرافعي، مكتبة التوفيق القاهرة، ١٩٠٤.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة د. محمد الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧.
- الشعريات، عزالدين المناصره، منشورات مكتبة برهومة، عمان، ط١، ١٩٩٢.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الادب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.
- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال

للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

- الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.

- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

- الطراز، العلوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، د. محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- العلامة والعلامية، د. محمد عبدالمطلب، الوطن العربي للنشر والتوزيع، القاهة، ط١، ١٩٨٨.

- علم الأسلوب، د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

- علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شبلنر ترجمة د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٩٨٧.

- عيار الشعر لابن طباطبا، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٤.

- الغابة والفصول، طراد الكبيسي، بغداد، ١٩٧٩.

- فضاءات الشعرية، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، اربد (الأردن)، ١٩٩٩.

- فن الشعر لأرسطو، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، درا الثقافة، بيروت، ١٩٥٢.

- في أصول الخطاب الشعري النقدي الجديد، تزفطان طودوروف وآخرون، ترجمة

أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

- الشعر الإسلامي والأموي، د. عبدالقادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩.

- في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

- في فلسفة النقد، د. زكي محمود، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.

- في القول الشعري، يمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

- في معرفة النص، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦.

- القافية والاصوات اللغوية، محمد عوني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧.

- قاموس اللسانيات، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

- قضايا الشعر في النقد العربي، د. ابراهيم عبدالرحمن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد المولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

- الكشاف، الزمخشري، ضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط١، ١٩٤٦.

- الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة نعيم الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠.

- لذة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد صفا والحسن سبحان، دار توبقال للنشر،

الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، د.ت.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، د.ت.
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٥.
- اللغة والابداع، د. شكري عياد، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.
- اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق، مراجعة د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.
- ما الأدب، بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١.
- مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦١.
- المثل السائر لابن الاثير، تحقيق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.
- المدخل اللغوي في نقد الشعر، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية د.ت.
- مراحل البحث البلاغي، د. حسن اسماعيل، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١،

١٩٧٢.

- مشكلة البنية، د. زكريا ابراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦.

- معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، د. سعد أبو الرضا، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، ١٩٨٨.

- معجم النقد العربي القديم، د، أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار الفكر، ط٢، د.ت.

- المعنى الأدبي، وليم راي، ترجمة د. يوئيل عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

- مفاتيح الالسنية، جورج منان ترجمة الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١.

- مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروتن ط١، ١٩٨٧.

- مفهوم الشعر عند العرب، د. عبدالقادر القط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

- مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

- مقدمة ابن خلدون، دار القلم- بيروت، د.ت.

- مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٣.

- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي القاسم السجلماسي، تحقيق د. علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠.

- المنصف لابن وكيع، تحقيق محمد يوسف نجم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٨٤.

- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.

- الموجز في تاريخ البلاغة، د. مازن مبارك، دمشق، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٩.

- موسيقى الشعر، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨.

- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محيى الدين صبحين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.

- نظرية اللغة في النقد العربي، د. عبدالحكيم راضين مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٠.

- النقد الأدبي، أحمد أمين، النهضة المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣.

- النقد الأدبي الحديث، د. احمد كمال زكي، دار النهضة العربية- بيروت، ١٩٨١.

- النقد البنيوي الحديث بين لبنان واوروبا، فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق مصطفى كمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.

- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

الدوريات:

- فصول (مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، د. شكري عياد) المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر، سنة ١٩٨٠.
- فصول، المجلد الخامس، العدد الاول، اكتوبر نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤، عدد خاص عن الاسلوبيات.
- فصول المجلد الرابع، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٤، عدد خاص عن الأسلوبيات.
- فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ابريل، سبتمبر (مفهوم الأسلوب في التراث، د. محمد عبدالمطلب) ١٩٨٧.
- العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي، بيروت، (رولان بارت، نظرية النص) ترجمة محمد خير البقاعي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨.
- الموقف الادبي (في نظرية النص الأدبي، عبدالملك مرتاض) دمشق، العدد الأول والثاني، كانون ثاني، ١٩٨٨.
- الموقف الأدبي (قضايا النص الشعري الحديث من خلال ممارسته عند النقاد العرب) توفيق الزيدي، العدد ١٨٩، كانون الثاني، ١٩٨٧.
- النادي الأدبي الثقافي (جماليات الالتفات، د. عزالدين اسماعيل) جدة، ١٩٨٨.
- الوحدة (النص الغائب في الشعر الحديث) العدد ٤٩، تشرين أول، ١٩٨٨.
- اليمن الجديد، (التنبيه والرؤيا: التجسيد الايقوني، د. كمال أبو ديب) صنعاء،

السنة الثامنة عشرة، مايو، ١٩٨٩.

- الوحدة (النص الغائب في الشعر العربي الحديث) د. ابراهيم رماني، العدد ٤٩، تشرين أول، ١٩٨٨.

الابحاث:

- الاقتباس والتضمين في شعر عرار، د. موسى ربابعة، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج ١٩، ع ١، ١٩٩٢.
- التكرار في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة الأردن، المجلد الخاص، العدد الأول، ١٩٩٠.
- التناص: الظاهرة واشكالية المنهج، د. أحمد قدور، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الادبي الثالث، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٩.
- التناص في معارضات البارودي، د. تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، العدد الخاص، ١٩٩١.
- الشعرية، د. أحمد مطلوب، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٩.
- الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٩.
- مدخل إلى بنية اللغة الشعرية، د. علوي الهاشمي، مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثاني، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٨.


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com





دراسة

قضايا الأسلوب عند ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة)



الأستاذ الدكتور
زهير أحمد محمد المنصور